

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« *ELLE, VARIATION SUR UN T'AIME* : ÉCRITURE D'UNE ŒUVRE  
DRAMATIQUE AUTO-RÉVÉLATRICE, SUIVIE D'UNE RÉFLEXION SUR LA  
QUÊTE IDENTITAIRE FÉMININE ET LA RELATION MÈRE-FILLE À  
TRAVERS L'ÉCRITURE AU FÉMININ »

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DANS LE CADRE DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

KYM BRENNAN

OCTOBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À Laurence, Lina, Madeau, Sarah,  
à celles qui les précèdent et celles qui les suivent.*

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de maîtrise, Martine Beaulne, pour m'avoir fait confiance dès le début, et pour avoir bien voulu soutenir ce projet de création qui, malgré les mois qui s'écoulaient, ne semblait pas vouloir sortir de ma mémoire.

Merci à ces femmes qui ont, chacune à leurs façons, souvent sans le savoir, inspiré cette recherche et cette écriture...

À mes grand-mères Lina et Laurence, à leurs désirs bousculés.

À mes amies, pour ce qu'elles auraient aimé être et ce qu'elles sont.

À ma sœur, complice éternelle.

À ma mère, sans qui je ne serais qui je suis.

À Sarah, un espoir qui m'a porté.

À toutes les ELLE venues avant et celles à venir.

À ce rêve d'être auteure...

À tous ceux qui y ont cru.

Merci, un point c'est tout.



## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
MÉMOIRE-CRÉATION.....	5
 <i>ELLE, variation sur un t'aime</i> Œuvre dramatique présentée comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre.	
 CHAPITRE 1	
ÉCRIRE, UN DÉSIR D'EXISTER.....	32
1.1 Une parole qui dit l'être.....	32
1.2 Identité et féminité.....	36
1.2.1 Ces femmes qui sont en nous.....	36
1.2.2 Survol des thématiques féminines depuis 1960.....	40
1.3 Écriture et dramaturgie.....	48
1.3.1 Dramaturgie québécoise au féminin.....	48
1.3.2 L'écriture féminine, témoin d'un ravage mère-fille.....	54
 CHAPITRE 2	
UNE QUÊTE D'IDENTITÉ.....	58
2.1 Le rapport mère-fille à travers l'écriture.....	58
2.2 Analyses dramaturgiques.....	61
2.2.1 <i>Dévoilement devant notaire</i> de Dominick Parenteau-Lebeuf.....	61

2.2.2	<i>Tout comme elle</i> de Louise Dupré.....	70
2.3	<i>ELLE, variation sur un t'aime</i> de Kym Brennan.....	76
2.3.1	Vers une dramaturgie de l'intériorité.....	76
2.3.2	Réflexion personnelle.....	80
	2.3.2.1 Les <i>ELLE</i> .....	82
	2.3.2.2 Le manque d'amour.....	84
	2.3.2.3 La maternité.....	86
	CONCLUSION.....	89
	BIBLIOGRAPHIE.....	93

## RÉSUMÉ

Nous proposons, dans ce mémoire qui s'articule autour de la création d'une œuvre dramatique auto-révélatrice, un survol des différentes modalités de ce type d'écriture en lien avec la relation mère-fille et le legs maternel.

En introduction, inspirée de ce que Suzanne Jacob appelle la langue du lait, et par cette prémisse philosophique énoncée par Maurice Merleau-Ponty : « Je suis un champ, je suis une expérience », nous présentons la thématique du désir d'exister.

Une parole qui dit l'être, suppose-t-elle un profond désir d'exister? Dans la première partie, soutenue par quelques écrits d'auteurs ayant réfléchi sur le sujet, nous tentons de répondre à cette question. Nous proposons par la suite une réflexion sur l'identité féminine contemporaine et faisons un parallèle avec le thème de la relation mère-fille dans quelques grandes œuvres de la dramaturgie féminine tributaires de la montée féministe au Québec.

Puis notre deuxième chapitre analyse partiellement deux textes dramatiques qui s'attardent à la dyade mère-fille et l'identité féminine : *Dévoilement devant notaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf et *Tout comme elle* de Louise Dupré. Une réflexion intimiste sur la quête identitaire féministe postmoderne et sur la relation mère-fille complète cette analyse. La dernière partie de la recherche interroge partiellement ces thématiques à travers le texte dramatique *ELLE, variation sur un t'aime*.

Notre mémoire-crédation présente l'écriture d'une œuvre auto-révélatrice. L'auteure pratique la multiplication de sa propre pensée en introduisant un personnage – ELLE – qui, structurée en plusieurs fragments, cherche à transmettre son intériorité à travers différents espace-temps.

Mots clés : dramaturgie féminine, auteur-protagoniste, quête identitaire féminine, dyade mère-fille.

## INTRODUCTION

Au début, lorsque nous arrivons, nous sommes accueillis par des visages qui nous entourent de leur désir de nous lire. C'est comme ça que ça commence, notre arrivée au monde : par une histoire de lecture. Notre visage est d'abord un texte et nous traversons cette expérience d'être un texte vivant que des regards déchiffrent, que des regards, infatigablement, attirent à eux pour le lire.

Au début, la mère a le lait, l'enfant a le cri. L'enfant crie et la mère se précipite pour traduire le cri. Elle traduit un seul cri par mille réponses, mille gestes, mille mouvements d'où jaillissent mille mots formant tous ensemble le son du lait.

Au début, nous sommes lus et nous sommes traduits dans la langue du lait. Récit détaillé de l'appel, récit détaillé de la réponse, récit perpétuel, récit infiniment recommencé où le pire est écarté, où le meilleur est amené, récit où tout est décrit et où tout s'attache ensemble dans l'espace du lait. La mère décrypte, decode, interprète le moindre courant d'air, qu'il provienne du dehors ou du dedans, de la surface comme de la profondeur. Sa voix relie ensemble le monde tout entier; le monde entier tient ensemble par sa voix. Le pire écarté, c'est la mort, le meilleur amené, c'est la vie. (Suzanne Jacob, *Bulle d'encre*, 2001)

Le son du lait, tel que décrit par Suzanne Jacob, a engendré notre désir de traduire le manque, le vide, laissé par un deuil maternel. Dans notre cas, réel et vécu, et dans d'autres cas, hypothétique ou imaginaire. À travers des écritures, littéraires et dramaturgiques, nous recherchons comment s'est traduite cette langue du lait. Qu'est-il advenu de ce fil qui lie une fille, une femme à sa mère.

Nous aurions pu nous perdre dans un historique féministe, traversant les décennies à travers les écritures féminines. Mais nous avons choisi de retracer le lien mère-fille car il a été pour nous une quête déterminante. Nous sommes aussi consciente que la quête de la maternité est une problématique féminine importante. Sommes-nous différentes aujourd'hui? Cette quête est-elle réelle? Est-elle sociétale ou intime?



Au cours de notre adolescence l'écriture, déjà omniprésente, a laissé dans des cahiers beaucoup de mots, image de la mémoire et de l'imaginaire. Un texte, monologue écrit suite au décès de notre mère, est à l'origine de notre œuvre dramatique *ELLE, variation sur un t'aime*. Cette œuvre écrite et déposée comme exigence partielle à la maîtrise, est une fragmentation auto-révélatrice d'une quête, une réflexion sur la féminité, un questionnement sur le legs de la maternité. Une écriture animée par un besoin d'exister, par une parole qui dit l'être. Nous nous pencherons plus en profondeur sur notre œuvre pour en faire une analyse partielle en fin de mémoire.

Qui dit besoin d'exister, de dire l'être, dit conscience de soi. Un concept relativement nouveau et terriblement présent à notre époque. Nous nous sommes demandée si l'écriture peut être auto-révélatrice? Si oui, de quoi? De l'intime? De l'imaginaire? De la conscience individuelle? Sociale? Une parole qui dit l'être, suppose-t-elle un profond désir d'exister? Nous poursuivons ce questionnement en nous inspirant de quelques écrits d'auteurs ayant réfléchi sur le sujet. Nous proposons par la suite une réflexion sur l'identité féminine contemporaine et faisons un parallèle avec le thème de la relation mère-fille dans quelques grandes œuvres de dramaturgie féminine tributaires de la montée du féminisme au Québec.

À travers une analyse de deux textes dramatiques : *Dévoilement devant notaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf et *Tout comme elle* de Louise Dupré, nous proposons une réflexion intimiste sur la quête identitaire féministe postmoderne et sur la relation mère-fille.

« Je suis un champ, je suis une expérience » (Merleau-Ponty, 1945)

Maurice Merleau-Ponty, philosophe français du début du siècle ayant développé un mode de pensée phénoménologique de la perception, refuse de saisir le mode d'être ultime de l'homme sous l'aspect d'une conscience nue. Il préfère substituer au concept de conscience, la notion d'expérience. Ce qui est donné, ce n'est pas la conscience

(pour soi) ni l'être pur (en soi), c'est l'expérience d'un monde comme totalité ouverte et inépuisable et d'un « Je », indivisiblement défait et refait par le cours du temps. Nous sommes impliqués. Les choses sont là, proches ou lointaines, mais toujours insistantes et dressées devant notre vue. Les êtres aussi sont là, présents par leur colère ou leur amour, leurs gestes, leurs paroles et jusque dans l'absence même. L'être est un rapport avec les autres et avec le monde.<sup>1</sup>

L'introspection est une structure ou une signification qui est modulée ici et là, à travers des matériaux différents. L'introspection qui résulte de la perception en tant que connaissance des choses existantes est une conscience individuelle et non la conscience en général. Il ne faut pas confondre le savoir sur le monde avec une perception personnelle de tel segment du monde. (Merleau-Ponty, 1945)

Dès le début de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty souligne que la vie mentale n'est pas conforme à l'image que nous en donne la psychologie classique : « Il faut mettre la conscience en présence de sa vie irréfléchie dans les choses et l'éveiller à sa propre histoire qu'elle oubliait. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 40). Le problème de la perception réside en ce qu'elle est une connaissance originaire : le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie. La parole ne traduit pas une pensée déjà faite; mais l'accomplit. La pensée n'est rien d'intérieur, elle n'existe pas hors du monde et hors des mots : ce que l'on appelle "pensée intérieure", est une pensée déjà constituée, c'est-à-dire un langage silencieux. Nous sommes au monde par notre corps. Le cadre de ce lien est constitué par le sentir et l'espace.

La sensation appartient à un certain *champ*; en bref, « dans la perception, nous ne pensons pas l'objet et nous ne pensons pas le pensant, nous sommes l'objet et nous

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.



nous confondons avec ce corps qui en sait plus que nous sur le monde » (Merleau-Ponty, 1945, p. 275). La perception sera finalement caractérisée comme un accouplement de notre corps avec les choses. D'autre part, la chose/objet nous ignore, elle repose en soi. S'il est contradictoire que le monde suppose une synthèse achevée, la contradiction est levée dès que nous replaçons notre expérience dans le temps qui est la mesure de l'être. « À travers cet être ambigu qu'on appelle une subjectivité pour qui rien n'existe mais tout se temporalise » (Merleau-Ponty, 1945, p. 383).

Mais qui est moi-même? Comment la présence à moi-même me jette-t-elle hors de moi? Qu'est-ce que le Moi? Ma vie se précipite tout entière au dehors, mais l'expérience n'est possible que si j'en porte en moi à tout instant le projet. Toute pensée de quelque chose est en même temps conscience de soi. Encore que la perception intérieure soit toujours inadéquate parce que je ne suis pas un objet et que je ne me réalise et ne me rejoins que dans l'acte. « Or un acte, par définition, est le passage violent de ce que j'ai à ce que je vise, de ce que je suis à ce que j'ai l'intention d'être » (Merleau-Ponty, 1945, p. 438).

Je suis un champ, je suis une expérience. Un jour et une fois pour toute quelque chose a été mis en train qui, même pendant le sommeil, ne peut plus s'arrêter de voir ou de ne pas voir, de sentir ou de ne sentir pas, de souffrir ou d'être heureux, de penser ou de se reposer, en un mot de s'expliquer avec le monde. (Merleau-Ponty, 1945, p. 465)

MÉMOIRE-CRÉATION

*ELLE, variation sur un t'aime.*

de Kym Brennan

*À Laurence, Lina, Madeau, Sarah,  
à celles qui les précèdent et celles qui les suivent.*

Quand l'une vient au monde, l'autre retombe sous la terre.

Quand l'une porte la vie, l'autre meurt.

Et ce que j'attendais de toi c'est que, me laissant naître,  
tu demeures aussi vivante.

(Luce Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*)

*ELLE, variation sur un t'aime*

Fille, femme, mère, venues de mère en mère... Le legs maternel est-il si important? Existe-t-il toujours un legs maternel, un legs de la féminité? Une fille est-elle l'image de ce qu'une mère voudrait être? Un souvenir de ce qu'elle n'a pas été? La mémoire d'un échec ou l'espoir d'un succès? Qu'est-ce que l'identité féminine?

ELLE, fille enfant, femme adulte cherche un legs, d'où vient-elle?

ELLE cherche à renaître de l'empreinte d'une mort.

Personnages

- ELLE
- ELLE 6 ans
- ELLE 16 ans
- ELLE 26 ans
- ELLE 36 ans
- MÈRE

## ELLE 16

Le 17 juillet, j'ai appris que ma mère était atteinte d'un cancer en phase terminale. Ma première réaction fut de nier. Je pouvais pas croire que ma mère à moi était atteinte de cette maladie-là, qu'il nous restait plus beaucoup de temps à être ensemble. Depuis très peu de temps, maman et moi avons trouvé un terrain d'entente, de rires, de compréhension que nous n'avions jamais eu. Mais j'm'y suis pas arrêtée longtemps, j'ai tout de suite nié les faits; maman nous quittait bientôt. Pour moi, ça, c'était pas possible.

Tout de suite, on reprenait la vie comme on l'avait laissée quelques jours avant cette nouvelle qui venait tout bouleverser. On partageait notre temps entre l'école, le travail, la maison et l'hôpital où on rendait visite à maman.

J'ai nié jusqu'à ce que la réalité me frappe de plein fouet.

Je dois dire que j'ai toujours eu horreur des hôpitaux, mais je me suis rendue à l'hôpital une fois par semaine. Je sais maintenant que j'aurais dû m'y rendre plus souvent. C'est le seul temps qu'il nous restait, elle et moi. Mais j'peux rien y changer maintenant, on comprend souvent trop tard les choses importantes.

Au début, maman se portait tout de même bien, donc ça m'était plus ou moins difficile de m'asseoir près d'elle et de lui parler. Mais j'ai pas besoin de dire qu'avec le temps, elle a beaucoup changé. Elle vieillissait à vue d'œil, et cela m'était difficile de la voir se détériorer devant moi.

Au cours des dernières semaines, elle était semi-consciente à cause de la morphine qu'on lui donnait pour atténuer ses douleurs. Donc, c'était encore plus ardu de lui parler car elle dormait presque toujours, je sentais qu'elle nous quittait et pourtant je n'y croyais pas encore. À l'hôpital au cours du dernier mois, on passait plus de temps à la cafétéria que dans la chambre.



J'aurais aimé lui parler, la soulager, la comprendre. Prendre ses douleurs et les subir pour elle. Mais quelque chose m'arrêtait, peut-être que je la voyais plus comme avant. Avant, j'avais pas peur de lui parler ouvertement, ou de lui faire plus ou moins mal en lui parlant trop franchement, car maman était forte, active, pleine de vie.

Mais là, je bloquais, j'avais peur de dire quelque chose qu'y fallait pas, ou même encore de la faire pleurer ou de ME faire pleurer. Je ne savais pas quoi dire, quoi faire et encore moins quoi penser.

Quand on revenait à la maison, j'oubliais, enfin j'essayais. J'avais pas penser à cette maladie qui avait fait de maman cette femme sans défense. J'avais pas penser qu'elle était dans son lit à attendre notre prochaine visite, à attendre la guérison ou la libération, à attendre qu'*Il* daigne venir la chercher.

Ma mère c'était énormément de choses, comme probablement ce que la vôtre est pour vous. Mais pour moi ma mère c'était, je ne sais pas, c'était tout ce qu'elle a pris avec elle en me quittant.

Maman est morte le 17 janvier à 16h20. C'était un dimanche. On était beaucoup de monde à l'hôpital ce jour-là. Rendue à ce point, je m'étais dit que c'était bien comme ça. Qu'elle ne souffrirait plus. Que maintenant elle se reposerait vraiment.

Maman avait été consciente le jeudi soir et le samedi matin, elle a parlé à papa, un peu à ma sœur et à mes grands-parents, c'est-à-dire son père et sa mère. J'aurais aimé qu'elle me parle, mais on s'est pas parlé. Le contact s'est pas fait. Je savais toujours pas quoi lui dire et probablement qu'elle non plus. J'avais encore peur de dire ce qu'y fallait pas. Je lui ai parlé mais quand elle dormait. De cette façon, je pouvais lui dire que je l'aimais sans lui faire de peine et moi, j'avais pleurer sans qu'elle me voie, qu'elle me regarde avec ses grands yeux tristes où on voyait juste une toute petite étincelle de vie.



Quand elle est morte, je lui serrais la main, probablement beaucoup trop fort. Papa était avec moi. Elle nous regardait encore, peut-être qu'elle nous voyait, peut-être pas, mais je sais qu'elle savait que j'étais là.

Avant, j'avais pas été là quand elle partirait, car j'avais entendu parler du dernier soupir ou du dernier cri de la personne. Mais maintenant j'suis très contente d'avoir été là. C'était beau, quand maman s'est arrêtée de respirer, elle était belle. C'est presque un sourire qu'elle m'adressait. C'est étrange mais c'était un moment de beauté.

Bien sûr, tout le monde pleurait en pensant à l'être qui venait de nous quitter. Mais maman avait souffert, elle avait pleuré, elle était bien maintenant, elle était en paix. Comme tout le monde me disait : « C'est mieux comme ça, au moins elle ne souffre plus. » Cette phrase a apaisé mon choc, mon premier chagrin, mais cette phrase, n'est pas une formule magique qui vient tout guérir. C'est vrai que le 17 janvier maman était mieux morte que vivante, mais ça voulait pas dire que le 17 juillet, elle aurait pas été mieux en santé que malade. Et ça voulait surtout pas dire que tout ce qui nous restait à vivre ensemble avait disparu. Le 17 janvier, j'ai arrêté... de...

*ELLE 6 ans a toujours avec elle sa poupée Barbie.*

ELLE 6

Maman!! Maman! Mamannnnnnnnnn!

MÈRE

OUI!!!!!!!!!! Qu'est-ce qui a? Pourquoi tu cries encore!

ELLE 6

Je suis pris!

MÈRE

Comment t'es pris?

ELLE 6

Je suis sous le balcon et y'a plus de sortie!

MÈRE

Bon, une autre affaire! Sors de là!

ELLE 6

Mais j'y arrive pas.

MÈRE

Comment t'es allée te foutre en-dessous du balcon? Pourquoi t'es là?

ELLE 6

Rien.

MÈRE

Encore une autre de tes niaiseries! Vas-tu arrêter de me compliquer la vie un jour, tu penses!

ELLE 6

Oui.

MÈRE

T'es ben mieux. Par ici là. *(Elle l'attrape par le bras)*

ELLE 6

Aille ça fait mal!

MÈRE

Ben t'avais juste à pas te ramasser en-dessous du balcon!

(Un temps)

MÈRE

Je l'aime. Beaucoup même. C'est juste que ... J'aurais voulu.... Être capable.... J'aurais voulu être.... Plein de choses. J'aurais voulu avancer sans regarder en arrière. Juste avancer. Fermer les yeux et sentir le vent me propulser vers l'avant. Comme une grande poussée dans le dos, pas une brise, un grand vent qui balaye, qui déplace, qui nettoie. J'aurais voulu devenir! Mais je savais pas comment. Il y a tellement de choses... que je ne savais pas.

ELLE 26

Tu m'aimes-tu?

Pourquoi tu réponds pas.

Tu m'aimes pas, c'est ça?

C'est trop rapide, han?

Je suis toujours trop rapide. C'est comme si un vent me poussait vraiment fort. J'arrive pas à ralentir. C'est pas une petite brise. C'est comme un grand vent qui balaye tout. Qui emporte tout.

Je suis trop intense, han? J'ai pas de demi-mesure, pas de gris, du blanc ou du noir, c'est ça les choix. Blanc ou noir. Pas de gris.

Donc si j'ai bien compris... tu m'aimes pas vraiment, han?

ELLE 6,

*(Assise avec une Barbie)* Souffle, souffle fort. Respire un grand coup et souffle. Vasy, si tu souffles très fort, tu vas pouvoir t'envoler si tu y crois beaucoup, beaucoup. Allez, souffle. *(Elle souffle très fort et fait voler la Barbie dans les airs)* Tu vois, ça marche. On est bien, han? *(elle fait voler la Barbie pendant un temps. Puis la Barbie semble se dégonfler, perdre de l'altitude et tombe par terre. Regardant la Barbie, puis avec une certaine rage)* Je te l'avais dit de souffler! C'est pas de ma faute si t'as arrêté! Ben reste à terre! *(Elle quitte la scène.)*

ELLE 16

Pourquoi?!

MÈRE

Tu viens, c'est tout!

ELLE 16

Non! J'y vais pas! J'ai pas envie d'aller m'emmerder avec vous autres. J'ai juste une vie à vivre moi pis c'est déjà commencé. J'ai pu de temps à perdre avec vous! J'ai ma vie.

Pis toi, tu me fuck la vie, ok!

*(Un temps)*

MÈRE

La vie. Elle pouvait pas savoir. Elle pouvait pas savoir ce que c'était la vie. Je lui avais pas appris... Je lui avais pas appris parce que...

ELLE

... je savais pas. Je savais tellement pas, c'était quoi la vie. On me l'avait pas appris à moi. Je pouvais pas savoir qu'un matin de tempête peut ravager. Je savais pas. Je savais pas que la brise est plus agréable que le blizzard. Comment on peut savoir ça. On peut pas. La douceur du souffle sur une joue, on ne peut pas connaître ça quand on a grandi en ressentant ça comme des claques. Je savais pas. Je savais pas qui j'étais. Où j'allais. Je savais pas. Je savais pas que le chaos, ça déboule. Que la marée, ça emporte. Comment on peut savoir ça. On peut pas connaître ça quand on grandit dans le vide.

(Un temps)

ELLE 26

Tu pars? Je pensais que tu coucherais ici. On aurait pu se lever ensemble, se faire un petit déjeuner. Manger en se regardant dans les yeux. Sourire. Se raconter qui on est. Non? Rêver ensemble cette nuit, ce serait bien, non? Je t'aime! (*on entend le bruit d'une porte qui se referme*)

Non.

J'aimerais pouvoir te dire qui je suis. Te confier tout ce que je suis. J'aimerais me sentir en sécurité dans tes bras. Me donner à toi sans penser, sans me dire que je sais que tu ne m'aimes pas. Ma tête sait que tu ne m'aimes pas. Mais mon cœur espère encore. Je ne crois pas en l'amour et pourtant je le cherche toujours partout. C'est comme une boulimie. Je me gave de toi chaque fois que tu me laisses faire et je te rejette chaque fois que tu pars. Et je me fais croire que je n'en souffre pas.

Au moins, je sens quelque chose.



ELLE 6

(Parlant à sa barbie) Toi, t'es la maman et moi, chus le bébé. Ben comment, tu sais pas quoi faire!!! T'as juste à m'aimer. Ben juste en me donnant des bisous dans le cou, pis en chantant des berceuses, en racontant des histoires avant que je dorme pis... en m'aimant c'est tout.

ELLE 36

Quand j'étais petite, je rêvais de voler. Fermer les yeux et sentir le vent me propulser vers l'avant. Comme toutes les petites filles j'imagine. Ou peut-être pas. Peut-être que j'étais la seule qui rêvait de s'envoler. J'étais Wendy dans Peter Pan. (*Elle ferme les yeux et ressent la légèreté dans tout son corps*) Je me rappelle, je sens la brise qui caresse ma joue, le vent léger qui me porte sous le ventre comme un coussin, la douceur du vent qui me quitte derrière en caressant mes jambes, mes pieds... (*Elle ouvre les yeux.*) Maintenant, j'étouffe.

MÈRE

Elle est pas venue finalement. Elle avait sa vie. Nous, on est parti. Sans elle. Mais elle voulait pas venir. Alors j'ai pensé que c'était mieux de pas la forcer. (*Un temps... puis comme un aveu*) J'avais peur qu'a m'aime pas. Je sais que ça fait pas de sens, moi j'avais peur qu'a m'aime pas? Mais ma peur de manquer d'amour était toujours plus grande que mes relations. C'était pas mieux avec elle. J'ai fait pareil. On comprend souvent trop tard les choses importantes.

ELLE 16

Wow méchant party! C'était fou là. Y'avait du monde partout. J'avais jamais vu autant de monde dans un trois et demi! Je te jure c'était comme quand on essaye de rentrer le plus de monde possible dans une Beetle! Ben, en tous cas, pas tant que ça là, mais quand même, y'avait vraiment beaucoup de monde! (*Un temps*) Pis en plus ouf!!! J'étais partie là. Wow! La musique au boute! C'était comme être complètement



libre! Comme flotter sur un nuage! Comme respirer de l'hélium, gonfler, gonfler, gonfler pis t'envoler vers les étoiles! Embarquer sur un cheval dans un carrousel, pis aller tellement vite que tu sens l'air te tirer vers lui et t'envelopper! C'était VRAIMENT cool! Une super belle soirée! (plus douce...) Pis la nuit aussi... La nuit !!! Mmmmm... Wow... Je l'aime! Y'est tellement beau!! Non, je sais je dis ça à chaque fois! Mais là, vraiment là, vraiment pour vrai : je l'aime. Pis y m'a dit qui m'aime aussi. Cette fois-ci, c'est sûr que c'est lui. C'est pas comme les autres fois, je sais je dis ça aussi à chaque fois... Mais là, là je le sens, y m'aime, je le sais. Je le sens. Cette fois-ci, c'est vraiment vrai.

ELLE 26

T'es sûr que tu veux pas rester? Ça veut rien dire là, juste pour le kick. On se réveille demain, on déjeune pis tu fais tes affaires pis moi je fais les miennes... On se rappelle, si ça nous tente. Non vraiment! J'te jure, c'est rien pour moi non plus. T'es pas le premier pis tu seras pas le dernier! ... Bah! tu fais comme tu veux. Ok. On se rappelle d'abord. (On entend une porte qui se referme) Ben oui, c'est ça, va-t'en.

ELLE 36

Entre mes « blues », mes espoirs et mes rêves, y'a le souvenir de toi. Le souvenir de ce que j'aurais pu être. Après 20 ans d'autodestruction, je reste étonnée d'être toujours là. Assise par terre, complètement vide, comme si le dernier souffle de mon corps avait été pris, il y a longtemps. Maintenant, c'est juste une mécanique absurde. Comment un corps inspire et expire, au rythme d'un cœur qui bat, ça me fascine. Mon corps est à l'extérieur de moi. Je pense maintenant qu'il m'a quitté le jour où on a brûlé le tien. Je l'ai drogué, je l'ai saoulé, je l'ai empoisonné, je l'ai gavé, je l'ai oublié là, loin derrière. Je me suis cachée dans ma tête, dans ma raison pour me sauver la vie.

ELLE 26

Depuis que je lui ai dit, je t'aime, je l'ai pas revu. Je sais pas quand on dit je t'aime. Je sais même pas si on devrait le dire. En fait, je sais même pas si j'aime... J'aime la sensation du j'aime. C'est doux sur les lèvres : j'aime. Sur la langue aussi. C'est sur le cœur que c'est raide, ça se rend pas. Sur le cœur, je le sens pas. C'est peut-être pour ça que je l'ai pas revu. Lui. Les autres, avant, après. Je sais pas aimer. On me l'a pas appris. Ça s'apprend-tu?

ELLE 16

Y'est pas venu aux funérailles. Une blonde de 16 ans qui enterre sa mère, c'est pas super hot. Mais j'm'en fous. J'aurais rien eu à lui dire. Y'aurait voulu entendre des mots que je peux plus prononcer. Des mots qui n'ont plus de sens... Qu'y en ont jamais eu.

ELLE 6

(*Elle raconte à sa Barbie assise devant elle*) Moi, quand j'étais petite, je voulais être une maman éléphant. Marcher comme ça len-te-ment (*Elle imite la marche d'un éléphant*). Et manger du gazon. (*Elle continue l'imitation*) Et lancer de l'eau à mes amies avec ma longue trompe pour m'amuser (*Elle fait le bruit et le mouvement*). Mais surtout, je voulais être une maman éléphant quand j'étais petite parce qu'à grosseur qu'y z'ont, y doit y'en avoir de l'amour là-d'dans!! VRAI-MENT beaucoup!!!!

ELLE 16

Je comprends pas. Je comprends pas que je sens rien. J'ai fait l'amour pour la première fois hier. Faire l'amour. Drôle de choix de mots. Ça rien à voir. J'ai rien senti. Ah oui, j'ai senti une intrusion qui me perforait, essayait par toutes les façons de se glisser entre mes jambes et de s'introduire à l'intérieur du bas de mon ventre...J'ai senti ça. J'ai senti une invasion de domicile, une introduction par

infraction. Même si je disais oui, j'avais envie de crier non. Mais sans raison. Et en plus, lui y disait je t'aime, je t'aime, je t'aime sans arrêt. Alors je l'ai laissé faire. Puis j'ai eu mal, un peu. Pis c'était fini. J'ai rien senti. À part le vide après. Lui m'a dit merci. Merci? J'ai trouvé ça étrange. J'ai rien donné moi.

#### ELLE 26

Je sais même plus si je cherche l'amour ...ou la haine. Des fois je me déteste tellement après avoir laissé un autre gars me passer dessus que je pense que peut-être que je fais exprès. Peut-être que j'aime ça. Peut-être que me perdre dans le moment, dans l'autre, toujours un peu plus, être toujours un peu moins moi. Un peu plus rien, anonyme, invisible, absente. Un néant confortable. Les yeux fermés, enrobés d'un corps anonyme, d'un souffle qui est pas le mien, peut-être que je suis bien. Bien de ne pas avoir à exister pour un moment, autrement.

#### ELLE

On a brûlé ton corps. Le corps après la mort est une enveloppe vide, donc peu importe ce que l'on en a fait. Moi, même vivante, mon corps était aussi vide que ton corps mort. Une enveloppe, un outil de recherche à l'extérieur de moi. Un abandon. J'ai abandonné mon corps à d'autres. Comme si la douleur était une empreinte corporelle. Peut-être pour me punir de ne pas avoir pu sauver ton corps, je ne pouvais plus garder le mien. Pour te l'offrir, je l'ai donné.

#### ELLE 16

Quand elle est morte, j'ai arrêté de respirer moi aussi. On avait jamais rien partagé. Y m'a semblé que c'était la moindre des choses. Souffle (elle épelle) s-o-u-f-f-l-e souffle, souffre (elle épelle) s-o-u-f-f-r-e souffre, tout c'est passe entre le L et le R. (elle épelle) E-l-l-e elle, (elle épelle) a-i-r. (Temps)

MÈRE

Je savais pas aimer. Je t'ai pas aimée. C'est dur de dire ça. Mais c'est vrai. Je savais pas aimer alors je ne t'ai pas aimée. Vivante, je savais pas comment. Mais maintenant, je sais. Je sais l'amour maintenant. Maintenant, je peux te souffler tout l'amour du monde. Tout le temps, partout, où tu veux, quand tu veux. Mais tu veux pas. Tu me laisses pas entrer. Ta porte est fermée.

ELLE

L'amour, on se demande parfois si c'est pas une utopie. On associe tellement l'amour à l'autre. Tout le monde sait bien que l'amour commence par soi-même et qu'il faut s'aimer pour aimer, mais comment, ça, c'est pas très clair. Dans la rangée des psycho-pops chez Renaud-Bray, y manque pas de mode d'emploi! Mais on se demande quand même qui les écrit ces livres-là? Est-ce que c'est quelqu'un qui se lève un matin pis qui se dit : WOW j'ai trouvé comment m'aimer?! Ou alors, c'est quelqu'un qu'y observe de l'extérieur et qui se dit : WOW y'a une piasse à faire là! D'un côté ou de l'autre, c'est pathétique cette rangée-là, non? Ah j'en ai acheté, est-ce qui a vraiment quelqu'un ici qu'y a jamais acheté un livre de « self-help »? « Self-help », aide-toi toute seule! Toute seule!! Me semble que c'est pas un peu ça le problème? Encore mieux : un livre aide-toi-toute-seule qui, à la deuxième page, te dit « va vers les autres, ouvre-toi, livre-toi » finalement ça devient un livre aide-toi-toute-seule-avec-les-autres... Non mais, avouez y'a d'quoi être un peu mêlée!

ELLE 6

(Elle n'a plus sa Barbie.) Maintenant que je suis grande, ben un peu, j'ai compris. Là, je veux plus être une maman : C'est trop de trouble. (Elle part)

ELLE 36

Si j'avais su c'était quoi avoir des enfants, j'en aurais jamais eu. Y'en a combien de crisses de mères qui l'ont crié cette phrase- là? Combien? Parce qu'on sait pas, on sait



pas c'est quoi avoir des enfants! On les « parque » de 7 à 7 parce qu'y faut gagner not' vie! Not' vie!!! (Elle rit) Ben oui! On se parle pu, on se regarde pu, on se crie d'sus pis on se fait un bisou comme un « plaster » sur une plaie béante qui saigne à profusion! Ça marche pas!!! ÇA MARCHE PAS! Me semble que ça prend pas la tête à Papineau pour comprendre que c'est le bordel! On naît. On apprend à marcher, courir, s'habiller, lire, écrire, chier dans le petit pot; à pas mordre, pas taper, pas crier, pas pleurer, pas sacrer, pas courir! Ris pas trop fort, crie dans ta chambre, sors pas trop tard, met une jupe assez longue, attache tes cheveux, va à l'école, fais du sport, souris, dis bonjour à la madame... Esti!

Aime-toi! Han? Quoi? Aime-toi. Heu.... Sais pas comment! Ben non. Ben non, tu sais pas. Parce que depuis que t'es née que t'apprends à être à l'extérieur de toi. Tellement que quand ton intérieur te fait signe, tu lui dis de s'la fermer parce que, peut-être, t'es folle... peut-être que t'entends des voix! Tout le monde les entend! On entend toutes des voix! Pis personne sait trop quoi faire avec! Ben non, t'es pas toute seule. Pendant des années, tu t'es sentie complètement seule, nue, fragile, blessée, différente, et tout ce temps-là y'en avait plein de pareil comme toi. Mais aussi hypocrite que toi, cachée derrière la peur de paraître folle, faible, moins...

Je pense pas que le fait que tu sois morte ait rien changé à ça. Parce que vois-tu, tu y aurais rien changé parce que t'es née au moment où fallait que tu deviennes quelqu'un. Parce qu'être une mère, c'est rien. Ben, on s'est fourré quequ'part.

Je sais, je suis supposée avoir accepté tout ça à 36 ans. Je suis même supposée être sagement en couple avec idéalement deux enfants, deux voitures, une piscine et une tondeuse à gazon. Ben, je balance, je balance entre mon verre de scotch et mon piano à queue. Entre mes mots et mes notes, entre une carrière pis une autre, entre un homme et un chien, je suis un entre-deux bien balancé... mais surtout, je suis entre la colère et le dépit.

ELLE 16

Quand j'étais petite, j'rêvais que j'avais tout ce que j'avais juste à souffler dans ma main en faisant un vœu et que tout apparaissait exactement comme je l'avais imaginé. Un carrosse rose avec des chevaux blancs pour m'envoler dans le ciel. Une bicyclette avec un panier qui passe devant la lune comme dans E.T. Une voiture turbo jet qui m'emmenait sur un nuage pour la journée. (Elle souffle dans sa main, attend, puis rien.) Je rêvais que tout était possible. Que je pouvais tout. Que j'étais invincible. Alors quand il a fallu, je le suis devenue. Je suis invincible.

ELLE 6

Tu comprends rien.

ELLE 36

Pardon?

ELLE 6

Tu comprends rien, j'te dis!

ELLE 36

(Regarde Elle 6 sans répondre)

ELLE 6

Tu dis rien?

ELLE 36

(Ne réponds toujours rien)

ELLE 6

C'est pas sa faute.



ELLE 36

La faute de qui?

ELLE 6

Elle. C'est pas sa faute.

ELLE 36

Qui elle?

ELLE 6

Maman.

ELLE 36

J'ai jamais dit que c'était sa faute.

ELLE 6

Non mais, tu fais pareil.

ELLE 36

Pareil comme si c'était sa faute?

ELLE 6

Non! Tu comprends rien! Comme elle.

ELLE 36

Je fais comme elle? Comment?

ELLE 6

Je suis cachée sous le balcon. (Elle part)

ELLE 36

Attends! Je comprends pas. Attends! Comment? Je suis pas comme elle. Quel balcon? Je sais pas. Peut-être... Comment?

ELLE

Tu vis à moitié.

ELLE 6

Oui, tu vis à moitié, cachée sous le balcon!

ELLE

Tu peux pas! Tu peux pas te taire. Te taire pour plaire. Tu peux pas être la moitié de c'que t'es. Faut que tu crois. Faut que tu deviennes tout ce qu'elles sont pas devenues avant toi. Tout ce qu'elle voulait devenir. Faut que t'avance. Que tu risques. Que tu risques d'exister. Faut sortir de ton cocon. Ça suffit. T'es encore cachée sous le balcon! Il faut que tu sortes de là, que t'ouvres tes ailes. Prennes ton envol. Comme un grand vent qui pousse. Pas une petite brise. Un grand vent qui propulse, qui supporte. Faut que tu souffles fort, plus fort pour t'envoler. Qu'est-ce que t'attends? T'as plus à être l'enfant sage qui se cache derrière ta fausse révolte. Fonce, cours, vis!

Qu'est-ce que tu pouvais bien donner pour remplir un vide aussi immense. Un vide qui, au fond, est même pas le tien. Ce vide, il existait bien avant sa mort. Bien avant ta naissance aussi, bien avant toi. Ce vide, y t'appartient pas. Il est beaucoup plus grand que toi. Tu le combleras pas. Pas aujourd'hui. Pas demain. Peut-être jamais. Laisse-le. Laisse-le.

ELLE 36

Laisse-le ? Laisse-le! Criss! Laisse-le! Comment? Comment je fais ça? C'est tout ce que je suis depuis tellement longtemps. Si je suis pas un vide à remplir, je suis quoi?

(Un temps)

MÈRE

Je pense que je ne pouvais rien y faire. Ce vide-là, il était à l'intérieur de moi, je l'ai laissé, comme un legs. Je l'avais reçu et je l'ai donné sans trop savoir comment, sans trop savoir pourquoi. Je ne suis pas certaine qu'il venait de moi. Je ne sais pas si je l'ai créé. Est-ce ma mort? Je ne crois pas. Peut-être comme une lumière, ma mort a peut-être été une lumière qui a créé de l'ombre.

ELLE 26

Chus une moitié, une demie et jamais je ne s'rai un tout. J'haïs que tu sois partie si vite, si tôt! J'avais besoin d'toi, moi! Maintenant c'est froid, c'est vide, c'est laid et j'suis horriblement seule. C'est pu possible maintenant. J'déteste cette sensation de vide, cette horreur métallique. J'ai mal. J'ai tellement mal que j'arrive pu à respirer. J'te cherche partout. Jamais j'te trouve. Plus j'te cherche, moins j'te trouve. C'est horrible comme sensation de toujours courir, courir... Courir après quequ'chose et savoir que jamais tu vas l'atteindre ... Criss que ça fait chier quand ça fait mal!

Un trou, noir, dur, comme dans froid, vide et gris. Un manque d'air. Une bulle qui se vide de son oxygène et qui n'éclate jamais pour me permettre de respirer.

Ça fait mal d'haïr! Haïr le vide. Le vide, c'est rien. Haïr rien, c'est brut et plus c'est brut, plus ça fait mal!

Comment on nourrit le brut de l'absence? De l'évaporation de la mort?

ELLE

On porte un vide. Si on se demande jamais ce qu'il en est, on le lègue avec le reste. Qu'est-ce qui a bien pu disparaître au point où on le trouve plus nulle part. Je sais pas ce qui fait que je suis aussi pareille et différente de toi. Qu'est-ce qui s'est passé pour que ce soit si compliqué. Qu'est-ce qui nous a été légué au départ qu'on n'a peut-être pas su garder. Il me semble que je suis parfois qu'une toute petite partie d'un tout que

j'arrive pas à saisir. Une toute petite partie de toi, une toute petite partie de moi, une toute petite partie de toutes celles venues avant et celles à venir. Et en même temps, presque rien.

#### ELLE 16

Je m'souviens de ta main sur ma joue, dans mes cheveux quand on faisait mes tresses. Je m'souviens aussi de la douceur de tes cheveux quand on jouait à la coiffeuse en regardant la télévision. Moi, assise sur le dossier du divan, mes jambes pendantes de chaque côté d'toi.

Je m'souviens quand tu riais. Moi aussi je riais. Je m'souviens des toasts et du jello aux fraises les dimanches matins. Je m'souviens de la bicyclette jaune. Du chat que tu nourrissais avec une petite bouteille que j' t'avais prêté. Elle appartenait à une de mes poupées mais j' t'avais dit que j'en avais pu besoin maintenant que j'étais grande.

Je m'souviens d'toi, pas beaucoup. De moins en moins et ça m'fait peur. J'ai peur d'être seule si j'me souviens pu d'toi. Déjà j'ai plus la sensation de ta main au bout des doigts. (Elle touche le bout de ses doigts)

J't'aime, j'pense. C'est pas facile de le savoir quand on peut plus l'dire.

Mais en tout cas, tu m'manques tous les jours, ça je sais.

#### ELLE 26

Tu me manques tellement...

T'sé, que ça fait 10 ans aujourd'hui. Exactement 10 ans dans une heure et 7 minutes que j'ai lâché ta main. Pis c'est comme si c'était hier. J'y arrive pas, plus j'essaye, moins j'y arrive. C'est un trou, un noir. Mes jambes semblent marcher pour rien... mes yeux semblent s'ouvrir pour rien... ma respiration ne respire rien. J'ai rien récupéré. J'ai tout laissé partir. Je le savais même pas que tout partait. Comment j'aurais pu.



ELLE 16

J'ai arrêté de respirer parce que si je continuais, ça faisait trop mal. On avait jamais rien partagé, ça m'avait semblé la moindre des choses. Mais c'était pas la moindre des choses. C'était la pire. C'était un trou dans un poumon. Un arrêt de vie obligé mais en continuant d'avancer. Une balloune qui se dégonfle, qui va partout sans aller nulle part, pis qui tombe au sol en étant plus rien d'autre que du caoutchouc ratatiné. Plus d'aucun intérêt. Un petit bout de rien du tout. Qui avait été beaucoup. Coloré, léger, amusant, et là, rien. Un laisser par terre jusqu'au lendemain matin. Balayé, pis jeté. C'était pas la moindre des choses.

ELLE 36

Et puis peu à peu, le trou s'est rempli de moi.

Un trou, ça n'a rien à voir avec la surface. La surface c'est lisse, ça laisse glisser. Ça retient pas. Ça miroite.

Un trou c'est ... les odeurs qui disparaissent. La chaleur qui devient froide. C'est long. Très long quand on fouille la chaleur devenue froide. C'est laisser partir l'espoir d'un amour qui n'existe pas. Que je ne connais pas. Une chaleur qui n'a jamais existé. Je n'en veux plus. Je ne peux plus en vouloir.

C'est laisser partir l'espoir d'un bonheur non éphémère.

Je laisse partir le besoin d'aimer. Je réapprends le souffle.

J'apprends à m'emplir d'autre chose.

ELLE 16

Je laisse partir mon blizzard, mon chaos, mon manque d'oxygène, mes cellules mortes.

ELLE 26

Je laisse partir le vide au centre de mon corps.

On m'a vidé d'elle.

Je sais pas aimer. Je sais pas comment, parce qu'aimer, c'est la vie qui continue. Et peut-être qu'aimer, c'est continuer de vivre à travers moi qui meurs. Peut-être que je fais semblant. Peut-être que j'ai refusé de sentir la vie en moi. Peut-être que j'ai eu peur.

#### ELLE 36

Je suis un flot de silence rempli de mots qui grugent. Des mots au bord de mes lèvres. Sur ma langue. Dans ma bouche. Des mots qui bloquent ma respiration. Descendent dans ma gorge. M'étouffent. Me brûlent l'intérieur. Coulent sur mes joues. Épaississent mes cordes vocales, noient mes poumons, laissent mon ventre vide... Me tuent, mots à mots.

J'ai peur.... Peur de mourir. Peur de vivre aussi...

#### ELLE 16

Des fois je me dis, que j'ai peur de vivre depuis que je suis née. Je suis née avec la peur de vivre. Je porte la peur de vivre comme un manteau d'hiver qui tient au chaud. C'est presque doux. Quand j'étais petite, dans les partys, le lit de mes grands-parents se remplissait de manteaux, moi je m'enfouissais sous la pile et je restais là, longtemps. À sentir la vie des autres. Les parfums, les odeurs de boule à mites, le poivré des after-shaves et je m'imaginai ailleurs, dans un monde d'odeurs et de sensations. Déjà, petite, je voulais ressentir les choses. Peut-être que je suis née avec la peur de vivre une vie qui ne me ressemble pas, une demi-vie.

#### ELLE 26

Un jour, j'ai vu un homme mourir sur une chaise électrique, pas dans un film, pour vrai. Exécuté sur sentence et télévisé. Pourquoi des millions de personnes s'assoient devant leur tv et regardent un homme se tortiller de douleurs jusqu'à son dernier souffle, comme si on venait de mettre du Raid sur une fourmi. Pourquoi on est pas

touché par la mort? Quand la mort est-elle devenue un risque acceptable? Quand est-elle devenue une lointaine option à l'extérieur de soi? Quand est-elle devenue si effrayante qu'on a dû l'occulter? Quand est-ce qu'on a oublié que le premier et le dernier souffle est le même?

ELLE

Je sais pas si ta mort a réveillé chez moi la peur de mourir. Est-ce que parce que t'es morte, j'ai passé ma vie à avoir peur de mourir aussi. Est-ce que ta disparition a enclenché le début de toutes les disparitions qui ont suivi dans ma vie. De tous ces départs obligés, de toutes ces fins que je me suis infligées. Est-ce que ça faisait partie du legs ça? Qu'est-ce qui s'est ancré à l'intérieur de moi au moment où j'ai lâché ta main? Comment est-ce que j'aurais pu ne rien laisser entrer? Est-ce que j'aurais pu te laisser partir et ne pas en être imprégnée? Je sais pas. Je pense que peut-être ça venait avec. Mais je pense aussi que c'est une partie intégrante de ce que je suis. Je pense que ta mort a rendu ça plus évident, mais je pense pas qu'elle y soit pour beaucoup autrement. Je pense que tu m'avais déjà légué tout ça. On sait à peine qui on est, comment on sait ce qu'on laisse? Peut-être que ta mort est une raison pour moi de ne vivre que l'instant. Peut-être que je ne suis que ça, tout ça. Peut-être qu'il faut que j'existe sans jamais entendre les mots qui font grandir. Les mots qui transforment et qui apaisent. Les mots qui font que l'on devient quelqu'un. Les mots que je me chuchote dans mes terreurs nocturnes. Les mots que je voudrais crier de toutes mes forces. Les mots qui m'ont manquée, les mots qui ont pris tant d'espace sans jamais prendre forme. Les mots que je couche sur du papier pour qu'ils existent. Les mots que tu n'as jamais dits. Les mots que peut-être tu ne connaissais pas ou qui sont resté coincés dans ta gorge et qu'y sont partis avec toi.

Transformer ce flot de mots. Je suis un flot de mots absents et... parfois j'ai peur ...



Peur. C'est incroyable comment un mot peut paralyser de la tête au pied. Peur de quoi. Peur de la mort? Non. La mort, c'est un absolu. Je n'ai pas peur des absolus, j'ai peur des doutes... le doute me paralyse.

MÈRE

Moi aussi j'ai toujours eu peur des doutes.

ELLE

J'ai peur de ne jamais être mère. J'ai aussi peur de ne pas savoir comment.

Je ne sais pas exactement ce que j'ai reçu. Je ne sais pas si j'ai beaucoup à donner. Je ne sais pas si je ferais pire ou mieux. Je ne sais pas si c'est important. Mais je sais que je ne veux pas que ça s'arrête ici.

Je ne veux pas que ça s'arrête ici parce que ce serait comme si t'étais morte pour rien. Comme si ta mort ne m'avait rien appris. Comme si apprivoiser le manque pendant des années n'avait servi à rien. Ce serait aussi comme une fin non-voulue, non-achevée. Une partie pas terminée. Un début de quelque chose, resté sur sa faim.

Ce vide à l'intérieur de moi, j'ai peur qu'il devienne un trou béant. Je sais qu'on est devenue plus que des mères. Mais si c'est pour ne plus jamais l'être alors à quoi ça sert. Est-on vraiment plus heureuse? Si depuis des milliers d'années nos corps créent la vie. Est-ce qu'on a tort de penser que ce n'est plus la priorité? Que la vie, ce n'est pas juste ça au fond.

Est-ce mon horloge biologique qui déraile? Est-ce que je ne suis pas à dire à toutes celles qui ont choisi de ne pas donner la vie, qu'elles n'ont rien compris? Quelles ont tort de penser que leur bonheur est à l'extérieur de leur corps? Ça n'a évidemment aucun sens. On est plus qu'un corps. Les féministes nées de ta génération et projetées dans la mienne ont mené de grands combats, toutes ces batailles gagnées pour que nous ayons le choix. Nous ont-elles offert un choix? Je ne sais pas. Pourtant, je sens



que je ne pourrais pas être que mère, incroyable quand même de dire aujourd'hui « n'être que mère »! Comme si c'était devenu insuffisant. Peut-être que oui. Peut-être que ça ne suffit plus. Peut-être que vos combats ont tracé un chemin que l'on ne peut plus parcourir autrement. Peut-être qu'il faut être tout à la fois. Mais comment ne pas être si peu de chose en étant tout ?

Je ne sais si ta mort a tout changé pour moi. Je ne sais pas si apprendre à être moi a été plus ardu sans toi. Je ne sais pas si être mère était heureux pour toi. Mais je sais que l'idée de toi m'a manqué. Je sais que j'aurais aimé ressentir le mot « mère ». Pour moi, actuellement, il est si peu de choses. Et j'ai si peur qu'il ne devienne jamais rien de plus. J'ai toujours eu peur de ne pas savoir incarner ce mot... peut-être de ne pas être à la hauteur, peut-être de ne pas savoir aimer inconditionnellement, peut-être peur d'aimer vraiment, d'aimer tout court.

Je balance toujours... maintenant entre la déception de mon sang qui coule, et la terreur profondément ancrée qu'un matin, il ne coule pas.

#### CHŒUR DES ELLE

Je vogue. J'ai chaud. Quelques soubresauts, puis le calme plat. Je pressens la tempête. Le changement. Le plus jamais pareil. J'enfourche mon cheval, ami puissant, et me prépare à l'assaut final. Je dois remporter la bataille.

À cheval sur la vague, projetée, je me déverse à grands coups. Dégainant mon épée et tenant fermement mon bouclier, je traverse le temps. Bien armée et prête à affronter, j'appréhende l'arrivée. L'effort est considérable mais je tiens bon. Brandissant épée et bouclier je charge, dernière descente. J'ai beau me battre corps et âme, je repousse l'ennemi et il revient à la charge. Je m'épuise. Je n'ai plus de force. Je vais mourir. Je le sens. Je serai emportée, brûlée par leurs désirs. Je le sais, mais je n'ai plus la force de résister. Voilà, je meurs.

Je suis née un soir de mai, arrachée à mon royaume amniotique, projetée, frigorifiée, dans un monde aseptisé. Poupon emmaillotté, ficelé, déposé dans un lit de verre, désarmé et sans bouclier. Verte de colère, j'ai crié : (labialisé) Aime moi.

NOIR.

## CHAPITRE 1

### ÉCRIRE, UN DÉSIR D'EXISTER

#### 1.1 Une parole qui dit l'être

Arriver à l'écriture  
simplement comme  
en un geste d'appartenance  
en un chemin d'amour  
plus naïf que la naïveté  
en route de connaissance  
de reconnaissance  
arriver à l'écriture  
n'en rien refuser  
sans s'y complaire  
écrire humblement  
comme tant d'autres avant  
comme tant d'autres après  
(Michel Garneau, *l'Animal humain*)

Nous dédions ce passage à l'écriture. Avec *La Bulle d'encre* qui a reçu le prix de la revue *Études françaises* en 2002, et *Comment pourquoi* à la collection « écrire » des Éditions Trois-Pistoles, Suzanne Jacob propose une belle réflexion qui inspire. Dans *La Bulle d'encre*, elle a fait de l'écriture le sujet de la fiction. Dans l'avant-propos est écrit ceci : « Les lecteurs qui s'aventurent ici engagent toujours dans la lecture une part d'auteur. » Pour Suzanne Jacob,

La part d'auteur, c'est la réponse que le lecteur apporte à ce qu'il lit. C'est la marque de sa présence dans l'univers dans lequel il entre en ouvrant un livre, livre qui va peut-être l'ouvrir lui-même, à qui il va peut-être confier quelque

chose qu'il n'aurait confié à aucun autre; ou livre auquel il va résister par la révolte ou par le doute, par l'indifférence ou la fuite. Je dis que cette part est engagée en ce sens que le lecteur peut en répondre face à lui-même et face aux autres. (Jacob, 2001)

Pour résumer sa pensée, nous dirons que la fiction est la condition de la réalité. Nous ne pouvons percevoir la réalité que par le biais de la fiction, c'est-à-dire du travail de l'imaginaire. Autrement dit, ce qui nous est familier, que nous appelons réel, n'est que l'habitude d'une fiction, que l'habitude de l'imagination. Chacun est muni d'un appareil narratif qui imagine et répète sans cesse pourquoi les choses sont ce qu'elles sont. « Imaginer n'est pas le *job* spécifique de l'auteur. Son travail, c'est d'être attentif, c'est de rester disponible, ouvert, responsable de la forme écrite qui va faire de lui l'auteur qu'il ne sait pas d'avance être. » (Jacob, 2001) Marguerite Duras a dit : « Si on le savait, on n'écrit pas. » (Duras, 1995)

Jacob associe dans *La Bulle d'encre* l'écriture avec l'accident : « C'est le direct, ici, tu ne peux pas suivre la recette sur ton écran vidéo, [...] dans l'écriture, c'est elle qui conduit. En fait, il n'y a pas de marche arrière possible dans cette attraction qu'est l'écriture, cette séduction qui nous amène en terrain inconnu et à laquelle, une fois engagé, on ne veut plus résister. » (p. 87). Pour Jacob, nous sommes engagés, dans les deux sens : engagés dans un passage, sur le fil, la passerelle ou le bateau de l'histoire, et engagés au sens où on se met à répondre de sa présence à cette place-là. On est lié par ce double lien. Ce lien devient toute la liberté, toute la responsabilité. Être libre, c'est choisir de quoi on va répondre. Pour l'auteur, cette réponse passe par l'acte d'écrire.

Marguerite Duras dit ceci : « Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait. » (Duras, 1995)



Mais pourquoi écrire si la parole existe ? C'est que l'immédiat, ce qui jaillit de notre spontanéité, fait partie de ces choses dont nous n'assumons pas intégralement la responsabilité parce que cela ne jaillit pas de la totalité de nous-mêmes; la parole ne nous recueille pas, pas plus qu'elle ne nous crée. Il y a dans l'écriture le fait de retenir les mots, comme dans la parole il y a celui de les lâcher, de se détacher d'eux, qui peut être le fait de les laisser se détacher de nous. Au moment de l'écriture, les mots sont retenus, appropriés, assujettis au rythme, dans un ordre rationnel connu. En dehors de ces préoccupations, il suffit d'être celui qui écrit, d'écrire à cause de cette intime nécessité de se délivrer des mots. Cette volonté de rétention se rencontre dès le début, à la racine même de l'acte d'écrire et elle l'accompagne. Mais les mots disent quelque chose. Pourquoi désirent-ils le dire? Pourquoi et pour qui? Peut-être pour dire le secret de ce qui ne peut se dire à voix haute à cause de la trop grande charge de vérité qu'ils renferment; les grandes vérités n'ont pas l'habitude de se dire en parlant. La vérité de ce qui se passe dans le silence des vies, ce qui ne peut se dire, peut-être, est-ce ce qu'il faut écrire?

Désir de dévoiler, désir de communiquer le dévoilé. Seulement en écrivant ? Ou dans l'acte d'écrire? Ce que l'écrivain poursuit, est-ce l'écrit ou bien quelque chose qui s'obtient grâce à l'écrit?

Selon nous, l'écriture demande la fidélité plus que toute autre chose. Être fidèle à ce qui demande à sortir du silence. C'est que l'écrivain n'a pas à se poser lui-même comme sujet bien que ce soit de lui-même qu'il tire ce qu'il écrit. Extraire quelque chose de soi-même est tout le contraire de se poser soi-même comme sujet. La vérité nécessite un grand vide, un grand silence où elle puisse se loger, sans qu'aucune autre présence ne se mêle à la sienne, qui la défigurerait. Pour Suzanne Jacob « c'est en nous récitant sans cesse et en récitant le monde que nous nous déployons en lui. [...] Récit, fiction, convention de la réalité, réalité : la réalité ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité. »

La fiction la plus répandue dans une même société, celle qui est la plus en usage, c'est la fiction dominante.<sup>2</sup> Les sociétés se maintiennent dans leur forme propre grâce à ses fictions dominantes comme les individus se maintiennent dans leur forme propre grâce à des récits d'eux-mêmes qui leur servent de convention de réalité. Puis un individu est parfois porteur d'une proposition qui ébranle la fiction dominante et la rend désuète. La diversité des fictions nous apprend que tout peut être comme c'est, que tout peut ne pas être comme c'est, et que vivre, c'est précisément décider de son récit jour après jour en y intégrant ses expériences et ses perceptions. Pour Jacob, c'est ce que l'écriture aménage en donnant à lire, ou à voir dans le cas du théâtre : « être est une activité de fiction. » (*Bulle d'encre*, 2001)

Cela dit, l'écrivain-auteur sait-il mieux que les autres évaluer sa propre fiction? Pourquoi faudrait-il qu'il se préoccupe plus que les autres du monde? Il y a toujours une fiction dominante sur laquelle l'auteur s'appuie pour écrire. Doit-il devenir plus expert, plus spécialiste qu'un autre citoyen, dans l'identification du récit dominant de la société dans laquelle il vit? Nombreux se sont égarés dans ces questions, et le sujet reste fascinant pour plusieurs. Dès que nous évitons de dissocier la vie publique de la vie privée d'un auteur et son œuvre, nous nous égarons. La présupposition qui régit un récit auto-révéléur inscrit l'existence de la réalité comme n'étant pas une fiction. On entretient avec cette réalité des rapports d'exactitude et de fidélité. Ce qui est proposé c'est du vécu, mais il reste que les faits peuvent être les faits et peuvent ne pas être les faits. Le texte auto-révéléur peut être et ne pas être autobiographique. En ce sens, il peut être une entreprise de confidence ou de confession générale contemporaine où chacun peut y extirper son histoire en lien avec les propos de l'auteur puisqu'il aurait partagé la même réalité ou fiction dominante. Selon Jacob : « L'écrivain a plus que tous les autres à travailler et à faire travailler la langue pour que son œuvre nous fasse prendre conscience de ce dont nous sommes capables, de ce

---

<sup>2</sup> Jacob, Suzanne. (2001). *La bulle d'encre*. Montréal : Boréal.

dont nous sommes privés, que nous n'imaginons pas. [...] C'est quelqu'un qui vous prend sur ses genoux entre son cœur et ses mots. » (*Bulle d'encre*, 2001)

On dit qu'il faut plonger. C'est le contraire. Il faut faire surface. Il faut se hisser dans l'appétit des outils, crayon, clavier, écran, papier. Il faut faire ce choix : celui de passer à la lenteur rebutante de l'acte d'écrire. C'est de l'acte lui-même, de sa lenteur rebutante, que naîtra ce quelqu'un qui n'est personne, dont l'écoute est indélogeable de l'écrit, qui ne peut être créé que par l'acte qui l'engendre. (Suzanne Jacob, *Comment pourquoi*, 2002)

## 1.2 Identité et féminité

L'identité féminine apporte avec elle nombre de questions aux multiples réponses. Certains discours sont tenus par des femmes se dépeignant comme modernes, autonomes, et affirmant gérer tous les champs de leur vie. Ces positions féminines nouvelles méritent réflexion car elles semblent aspirer à une identité sexuée inédite. À la lumière de cette réflexion, peut-être existe-t-il une nouvelle mouvance identitaire. La vie professionnelle, la maternité, les rencontres amoureuses sont autant d'évènements de vie qui ouvrent le champ à des questions en perpétuel déploiement, dignes d'une énigme: Qu'est-ce qu'être femme ?

### 1.2.1 Ces femmes qui sont en nous

D'un point de vue féminin, qu'est-ce que la féminité? Mille facettes, mille visages que chacune s'approprie ou réinvente sur un fond commun de qualités. Plus de normes, ni de modèles : chacune aspire désormais à trouver son propre chemin.

La féminité... Perla Servan-Schreiber se souvient des mises en garde qu'elle suscita lorsqu'elle choisit pour titre à son livre : *La féminité : de la liberté au bonheur*.

Aujourd'hui, le mot ne fait plus peur. La féminité est au cœur de notre histoire, de notre expérience quotidienne, de nos sentiments. Une manière de vivre, de nommer les peurs, les doutes, les plaisirs et les aspirations. Ensemble ou séparément, sans jamais prétendre à l'universel. Des hésitations, des contradictions, des confusions, il y en a eu. La réponse à la question posée appelle, pour soi-même, bien des interrogations. Mais de ce concert de voix féminines singulières au cours des années se sont élevées des lignes de force qui parlent aussi bien de conflits et de culpabilités, que de désir, de liberté et de bonheur.

Le débat idéologique ne nous semble plus être à l'avant plan. La vie importe plus que les concepts. Être une femme, c'est d'abord être ce que nous sommes sur des papiers d'identité : un individu de sexe F. Mais cette caractéristique ne suffit pas à faire d'une femme... une femme. Pourtant, pour Catherine Clément, philosophe, essayiste et romancière, qui a écrit avec Julia Kristeva *Le féminin et le sacré*, « la sexuation biologique, le flux menstruel et la possibilité d'avoir des enfants constituent les seuls critères de définition universelle de la féminité. L'identité féminine, elle, n'est pas donnée, c'est un choix. » Nous dirons donc que nous choisissons d'être femmes en tout et pour tout.

Nathalie Heinich (*États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*) sociologue, cite l'un de ses confrères allemands, Norbert Elias : « La plus grande révolution dans toute l'histoire des sociétés occidentales aura été, au cours du XXe siècle, l'accession des femmes à une identité qui leur soit propre, sans plus être celle de leur père ou de leur mari. » Et elle commente ainsi ce changement de configuration : « Avant, on était l'épouse et la mère, la maîtresse ou la gouvernante. On était dans la fécondité et la cohésion familiale, la séduction ou le savoir, et le dévouement. Maintenant, on peut être tout à la fois. »

De nos jours, nous ressentons rarement le besoin d'afficher notre statut civil, par contre nous sommes appelées à préciser notre vision de la maternité. Dorénavant,



avoir des enfants, ne pas en vouloir ou hésiter à concevoir, est une liberté de choix et une lente maturation d'un désir longtemps différé, il ne s'agit plus d'une « fonction obligatoire » ni de la « répétition d'un vieux schéma ».<sup>3</sup>

Peut-être est-ce cette capacité à donner la vie et à enchaîner les générations qui fondent les femmes dans l'être et dans la durée ? Proches de la vie et de la mort, peut-être développons-nous une aptitude particulière dans notre approche du réel, à croire à l'intuition ? On voit bien que beaucoup de choses passent par les sens et par le corps, qui sait se faire source d'information et mode d'expression, mais il devient vite objet de doute lorsqu'il se fait objet du désir. Que toutes femmes soient sûres, ou un peu moins, de leur féminité, toutes ont besoin d'en donner la preuve et d'en recevoir l'assurance. La preuve, d'abord : elle se fait par la parure, le maquillage, la mise en scène de leur corps et de leur visage. L'assurance ensuite : elles la trouvent devant leur miroir : le besoin de se sentir séduisante pour soi-même, et, surtout, dans le regard de l'autre.

Ce travail des apparences et de l'artifice n'exclut pas, loin de là, l'authenticité des sentiments. Les femmes veulent séduire, certes, mais écoutent attentivement ce que murmurent leur cœur et leur corps. Toutes de plus en plus près de leur désir – ou soucieuses de s'en rapprocher. Pourtant, des peurs subsistent et ce désir-là, elles préfèrent l'éprouver et l'accomplir en lieu sûr. Peur de se sentir déstabilisée, de passer à côté de soi et de l'autre. Ce qu'elles veulent, pour une large majorité ? Une relation qui implique un engagement, même s'il n'est pas éternel, une relation où l'on s'estime et qui donne confiance. Ce qui frappe, c'est que cette relation, pour beaucoup, demande qu'on se soit d'abord trouvée soi-même.<sup>4</sup>

Selon Heinrich, sauf dans de très rares cas, le lien amoureux trouve son accomplissement dans « l'intimité partagée ». Le besoin qu'elles ont de « se protéger

---

<sup>3</sup> Heinrich, Nathalie. (1996). *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard.

<sup>4</sup> *Op. cit.* Heinrich, Nathalie. (1996).

de l'extérieur » en explique l'importance. Elles insistent beaucoup sur cette « navette dedans-dehors », et on comprend vite que ce mouvement perpétuel entre la maison et le travail est au cœur de leur fatigue, de leurs conflits et, souvent, de leur culpabilité. Elles ont le sentiment aigu de tout assumer mais de bâcler le travail en cours de route. Même si le conjoint assume sa part, et c'est le cas pour beaucoup de couples, le poids de la famille, c'est quand même la femme qui l'a dans la tête. D'où cette référence constante à la force des femmes, à leur endurance, à leur courage qui les fait tout assumer et tout surmonter, et qui parfois laisse une impression d'être une succession de manques.<sup>5</sup> Cette insatisfaction et ces déchirements, Nathalie Heinich les explique par le paradoxe de « la liberté contraignante ». Parce qu'elles ont vu s'ouvrir tous les possibles, explique-t-elle, les femmes les tiennent désormais pour des obligations. En s'appliquant à tout, elles exigent d'elles une compétence égale au lit, à la maison, au travail.

Pourtant, l'idée de devoir sacrifier quelque chose les effraie. Elles trouvent injuste toute forme de renoncement, elles se voudraient à la fois complètes et heureuses. Comme s'il existait un modèle de réussite au féminin qui permettrait de surmonter enfin paradoxes et contradictions. Sur ce point, le témoignage de la créatrice Barbara Bui<sup>6</sup>, dont la société est cotée en bourse et la marque reconnue dans le monde entier, est particulièrement intéressant :

La réussite, ça n'a pas beaucoup de sens en soi. L'argent ? Bien sûr qu'il rend la vie plus confortable. Mais pour le reste, c'est affaire d'individus. Moi, ça m'a permis d'être acceptée telle que je suis. Mon métissage et mon histoire familiale m'ont fait très vite me sentir hors normes. J'ai tout de suite voulu m'exprimer différemment. Ma réussite, elle, s'est faite là et elle me sert à ça : j'ai le droit de n'être pas pareille.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Op. cit.* Heinich, Nathalie. (1996).

<sup>6</sup> Barbara Bui est une styliste franco-vietnamienne, et c'est le mariage entre ses deux cultures d'origine qui caractérise ses créations.

<sup>7</sup> *Op. cit.* Heinich, Nathalie. (1996).

Le parcours de Barbara n'offre aucune solution universelle et c'est en cela qu'il apparaît exemplaire ! Ce qui semble être enviable, c'est ce qui n'appartient qu'à soi ; ce qu'on crée pour soi et à partir de soi. En général, les femmes se méfient des normes et des modèles. C'est l'atypique qui attire et reconforte. Chacune y voit la preuve qu'elle pourra trouver son propre chemin. Car ce qu'elles espèrent et ce qu'elles veulent, c'est connaître la femme qu'elles sont et lui donner les moyens de se mettre au jour. Pour Heinrich, il est clair que quand elles disent : « Je veux découvrir mon centre »; « Faire le tri entre ce qui est essentiel et ce qui ne l'est pas »; « Me débarrasser des images pour accéder à moi-même », elles expriment un seul et même désir « Trouver sa propre identité féminine et l'accomplir à sa manière. »<sup>8</sup>

Après vingt ans de carrière, Perla Servan-Schreiber a choisi d'être une « femme à plein temps, parce que la féminité est mon identité profonde et que je mets mon ambition et mon exigence à vivre au plus près de moi. » Bref, chacune veut inventer sa propre féminité et entendre distinctement cette ligne mélodique qui part du cœur de soi et conduit, pour Nathalie Heinrich, « au simple plaisir d'être ce que l'on veut être. »

Notre recherche nous a donc menée au cœur de la dramaturgie québécoise et de la montée du féminisme au Québec, afin d'y découvrir qui nous sommes comme femme.

### 1.2.2 Survol des thématiques féminines depuis 1960

Malgré quelques pièces écrites ici et là avant 1960, sorte de cris isolés, nous pouvons dire que le théâtre des femmes québécoises est véritablement né avec les années 1960. Nous pouvons situer l'arrivée des premiers textes théâtraux féministes

---

<sup>8</sup> *Op. cit.* Heinrich, Nathalie. (1996).

québécois dans ces mêmes années; les textes d'Anne Hébert et de Françoise Loranger sont un bel exemple de cette période.

Pourquoi ce théâtre, porteur d'une nouvelle idéologie, apparaît-il alors? Qu'ont provoqué les années 1960 sur la condition des femmes pour engendrer de tels changements dans la production théâtrale encore naissante? Nous dresserons un court survol de l'évolution socio-politique du Québec pour comprendre les thématiques exprimées à travers les textes de nos auteures québécoises.

Des années de l'après-guerre à la Révolution tranquille, l'image de la femme heureuse au foyer, vivant en compagnie d'un mari pourvoyeur et de leurs nombreux enfants, continue à être véhiculée. La majorité des femmes sont dépendantes économiquement et, selon les valeurs patriarcales, l'homme détient l'autorité; il est la « tête » du foyer, alors que la femme en incarne le « cœur ». Celle-ci doit enfanter et ensuite veiller à l'éducation des enfants. C'est son obligation, sa vie entière:

Jusqu'à la Révolution tranquille, la définition sociale était d'abord et avant tout subordonnée aux impératifs de l'institution familiale, dont le chef légalement incontesté était l'homme. L'individualité d'une femme mariée ne s'exprimait, quant à elle, que dans les balises de la soumission, tant légale et économique que sexuelle, au « chef », bien entendu pour « l'intérêt supérieur de la famille ». Le droit d'être un individu à part entière ne se conjugait qu'au masculin. (Collectif Clio, 1992, p. 527).

À cette époque, la maternité était perçue comme un devoir, voire une certaine forme de servitude, surtout que le clergé poussait les femmes à multiplier les naissances, parfois au péril de leur santé et même de leur vie, et qu'avant les années 1960, aucun moyen de contraception efficace n'était disponible. Les femmes avaient donc souvent bien plus d'enfants qu'elles ne le souhaitaient. Épuisées, accaparées par des tâches de routine, que pouvaient-elles transmettre à leur fille ? Quelles valeurs partageaient-elles avec celles qui ne pouvaient aspirer qu'à suivre leurs traces, prolongement



inévitables de ces femmes, s'imbriquant dans le même moule, dans une vie de soumission et de résignation? Pouvait-on briser ce cercle vicieux, ce modèle patriarcal privant les femmes de leur liberté et de leur autonomie?

Petit à petit, la fin des années 1950 et surtout les débuts de la Révolution tranquille amèneront leur lot de changements. Bien sûr, le mariage est toujours le destin usuel de la femme et la maternité demeure un impératif. Mais le taux de natalité baisse significativement et le milieu du travail s'ouvre aux femmes mariées. Alors que celles-ci [les femmes mariées] ne constituaient que 17% des femmes au travail en 1951, elles forment un groupe de 32% en 1961.<sup>9</sup> Toutefois, l'entrée des femmes sur le marché du travail ne se fera pas sans heurts. En effet, concilier l'éducation des enfants, le travail domestique et le travail à l'extérieur est souvent une tâche héroïque.

Peu à peu, les femmes tenteront tant bien que mal de sortir du carcan dans lequel les enferme leur rôle traditionnel. Elles sont de plus en plus instruites et le milieu du travail leur ouvrira progressivement les portes, même si le travail qu'on leur offre est souvent très près du service domestique. Leur statut juridique s'améliorera avec la promulgation de la loi 16, en 1964, loi qui confirme la capacité juridique des femmes mariées.

Mais tous ne voient pas d'un bon œil l'arrivée des femmes dans la sphère sociale jusque-là réservée aux hommes. « La conscience collective des femmes est en pleine gestation, mais elle est muette. Et ce n'est certes pas la politique qui semble donner une voix à cette conscience collective » (Collectif Clio, 1992, p. 441).

De même, avant l'avènement de la Révolution tranquille, l'idéologie cléricale était toujours dominante puisque l'Église étendait sa domination dans les sphères de l'éducation et de la santé et que les autres élites abondaient dans le même sens. Il était clair alors que les femmes ne pouvaient s'épanouir ailleurs qu'au sein du foyer. Mais à

---

<sup>9</sup> COLLECTIF CLIO. (1992). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* (2e éd.). Montréal : Le Jour, p. 426.

partir des années 1960, le discours traditionnel qui invitait les femmes à rester à la maison perd du terrain. C'est la laïcisation de la société québécoise.

Naîtra alors chez les femmes le besoin d'acquérir une nouvelle identité, bien à elles, en dehors du mari, des enfants et des principes sociaux et religieux; du même coup, elles cherchent à découvrir un corps, le leur, qui respire et s'épanouit, à assumer leur désir.

La Révolution tranquille et les années 1960 ont produit leur lot de transformations, tant dans l'imaginaire des gens que dans la société elle-même, à l'égard de la place qu'occupaient les femmes. Bien sûr, ces changements n'en étaient alors qu'à leurs premiers balbutiements. Toutefois, il ne faut pas dénier leur importance puisqu'ils annoncent les bouleversements majeurs à venir.

Dans la foulée des progrès amorcés par les réformes mises en place dans les années 1960, les années 1970, particulièrement la deuxième moitié de la décennie, ont vu d'abord se cristalliser la laïcisation de la société québécoise et, par le fait même, un renouvellement des règles de la vie sociale et de la place accordée aux femmes dans cette société émergente.

Les femmes vont sortir de plus en plus de leur foyer pour investir la sphère publique. En outre, elles ne se contentent plus de servir de courroies de transmission des valeurs sociales comme elles l'ont fait jusque-là. Elles souhaitent ouvrir « [...] des brèches de plus en plus larges dans les frontières qui séparent les sphères privées et publiques [et] entre la vie des hommes et la vie des femmes. » (Collectif Clio, 1992, p. 459)

Dans les années 1970, les femmes, tous âges et tous milieux confondus, partent donc à la conquête de leur identité, ce qui entraîne la composition de groupes de femmes qui ont à cœur l'émergence d'un modèle sur lequel elles bâtiront leur avenir collectif. Elles peuvent ainsi discuter, dans des lieux réservés pour elles, retrouver une parole perdue et critiquer, voire briser, certaines de leurs chaînes, parfois radicalement;

pensons à la revendication de la contraception et de l'avortement sur demande ou encore au travail domestique non rémunéré, schèmes créés par le système patriarcal qui les retenait prisonnières.

Des organismes de défense des droits des femmes voient également le jour pendant cette période d'effervescence, dont le Conseil du statut de la femme en 1973 et le Regroupement des femmes québécoises en 1977, organismes qui propulsent les revendications des femmes québécoises à l'avant-plan social et politique. Aussi, les femmes investissent de plus en plus les nombreux lieux d'éducation, notamment les facultés universitaires jusque-là réservées aux hommes.

Mais c'est le marché du travail qui devient le lieu des plus grandes transformations sociales. Alors que les hommes étaient, jusqu'à la fin des années 1960, ceux qui subvenaient aux besoins de leur famille, les années 1970 déclenchent des mutations profondes, car, les femmes deviennent à leur tour les pourvoyeurs de leur famille tout en conservant leur rôle traditionnel dans la famille. Elles ont donc accès à une plus grande part du gâteau salarial mais cela se fait souvent au détriment de leur bien-être et de leur liberté individuelle puisqu'elles doivent cumuler toutes les tâches.

Juridiquement, un pas est fait pour permettre à la femme mariée d'obtenir un véritable statut. Beaucoup reste pourtant à faire pour que soit assurée l'égalité des conjoints dans un couple. La grande infériorité économique des femmes demeure, accentuée par l'éclatement des familles et la hausse de la monoparentalité.

Pourquoi voit-on apparaître soudainement autant de femmes seules élevant leurs enfants? Parce que les années 1970 sont le théâtre d'une libération sexuelle encouragée par le rejet des valeurs religieuses et par la permission que se donnent les hommes et les femmes, dorénavant, de s'affranchir de leurs interdits et de profiter de leur célibat. Toutes ces prises de conscience et ces actions voient naître le véritable féminisme, c'est-à-dire « un changement de vision qui fera que l'expérience féminine sera vue comme spécifique et non plus comme un sous-produit de celle des

hommes. » (Collectif Clio, 1992, p. 472). Et ce sont encore une fois les années 1970 qui entraînent, à force de refus et d'injustices, l'émergence du féminisme radical, qui se pose comme le lieu premier de l'articulation spécifique de l'oppression des femmes, de la déconstruction des stéréotypes mère-épouse-putain pour construire une nouveau «je» (affirmation individuelle) et un nouveau «nous» (affirmation collective) des femmes.<sup>10</sup>

À partir notamment de l'échec du référendum sur la souveraineté du Québec en 1980, une nouvelle ère voit le jour. Délaissant les années de militantisme de toutes sortes, y compris les grandes revendications collectives féministes, qui, doit-on le préciser, s'essoufflent, le Québec s'engage dans la voie de l'individualisme, quête de l'affirmation de soi accompagnée d'une thématique plus universelle de paix, de condition humaine et d'environnement.

Les préoccupations ont changé et la nouvelle génération de femmes, conscientes des gains arrachés parfois de haute lutte par leurs mères, a gagné en confiance et ne veut plus de ce féminisme revendicateur radical. Ces femmes veulent plutôt s'engager à titre individuel dans les lieux jusqu'alors destinés aux hommes et faire progresser la cause sociale des femmes, car après avoir identifié ce qu'elles ne voulaient pas, les femmes commencent à savoir ce qu'elles veulent et pourquoi elles le veulent. Plusieurs, fortes des connaissances développées, décident de tenter de faire adopter leurs points de vue à l'intérieur d'organismes tels la fonction publique, les universités, le milieu syndical et le monde des affaires. Le féminisme ne disparaît pas mais il s'exprime différemment, s'écartant le plus souvent des manifestations collectives pour s'attarder dorénavant aux intérêts particuliers des femmes, autant dans la sphère politique que sociale. Par exemple, les centres de femmes (80), les centres de santé (4), les maisons d'hébergement (66) se multiplient.<sup>11</sup> Les femmes choisissent des

<sup>10</sup> *Op. cit.* COLLECTIF CLIO. (1992). p. 462.

<sup>11</sup> *Op. cit.* COLLECTIF CLIO. (1992). p. 483.



professions de plus en plus variées et s'inscrivent dans les facultés universitaires telles que le droit et la médecine, qui étaient jusque-là l'apanage de leurs collègues masculins.

Les femmes envahissent davantage le marché du travail, même si ce sont majoritairement des emplois à temps partiel qui s'offrent à elles. D'immenses écarts salariaux séparent encore les hommes des femmes. Plusieurs mesures gouvernementales, dont la très importante *Loi sur l'équité salariale*, entrée en vigueur en 1996 (qui prévoit l'obligation pour certaines catégories d'entreprises de procéder à une démarche d'équité salariale), ont tenté d'amenuiser ces écarts, mais un travail important reste à faire sur le terrain puisque plusieurs employeurs et organismes gouvernementaux tardent encore à respecter leurs obligations.

Alors qu'auparavant le pouvoir leur échappait, les femmes accèdent de plus en plus à des postes importants, rencontrant moins d'opposition de leurs collègues masculins que dans les décennies précédentes. Comme elles sont dorénavant plus présentes dans presque tous les organismes et ministères importants, « le pouvoir intellectuel, politique ou juridique peut aussi s'exercer par les femmes et d'un point de vue de femmes » (Collectif Clio, 1992, p. 585). Mais un long chemin reste encore à parcourir.

De 1965 à 1990, le Québec connaîtra une baisse constante de la fécondité. Mais assez paradoxalement, plus de femmes choisissent de vivre l'expérience de la maternité. Toutefois, de nombreuses femmes continuent de vivre seules (familles monoparentales) par choix ou encore abandonnées par le père des enfants, ce qui entraîne pour elles une grande précarité économique: beaucoup crou pissent sous le seuil de la pauvreté.

Depuis, le gouvernement du Québec a adopté certaines mesures forçant notamment les pères à verser une pension alimentaire. Mais c'est encore bien peu. Plusieurs autres mesures gouvernementales inciteront les femmes à concilier maternité et

travail salarié: on instaure des «primes à la naissance» (1989) et on améliore la Loi de l'assurance-chômage pour encourager les femmes à retourner sur le marché du travail. Juridiquement, c'est finalement en 1980 que le Code civil du Québec sera modifié pour « [...] établir l'égalité juridique des conjoints au sein du mariage: désormais, chacun assume la direction morale et matérielle de la famille, chacun contribue aux charges du ménage selon ses facultés respectives et tous deux sont solidaires des dettes du ménage. » (Collectif Clio, 1992, p. 528). Et depuis 1981, « [...] même si une femme mariée peut conserver le nom de son mari dans la vie courante, l'exercice de ses droits et l'exécution de ses obligations doivent s'effectuer sous son propre nom; il lui est également possible de transmettre son nom à ses enfants. » (Collectif Clio, 1992, p. 529) En 1989, une autre loi importante voit le jour, soit la Loi sur le patrimoine familial, qui assure le partage à parts égales de certains biens entre les époux, dont la résidence familiale ainsi que les meubles qui s'y trouvent, ce qui « reflète éloquemment la modification des rapports entre les femmes et les hommes. » (Collectif Clio, 1992, p. 530)

Les droits des femmes ont été reconnus dans plusieurs sphères de la société québécoise. Comme nous venons de le mentionner, elles ont pris plus de place dans les domaines politique et éducatif. Cependant, les traditions, les valeurs et les canaux d'influence dans les univers puissants de la magistrature, des universités, de l'administration publique et de la haute finance portent toujours l'empreinte d'un monopole sexué depuis des siècles.<sup>12</sup> Mais les femmes acquièrent de plus en plus d'autonomie économique de même que de plus en plus de pouvoir sur leur vie. Dorénavant, la maternité ne les empêche plus, de manière générale, de vaquer à des occupations hors de la maison. Par ailleurs, « la réalité des femmes est en pleine mutation et les femmes parlent dorénavant avec des voix multiples. La fragmentation de l'existence féminine rendra à l'avenir plus difficile la solidarité née d'une exclusion

---

<sup>12</sup> *Op. cit.* COLLECTIF CLIO. (1992). p. 613.

commune. À court terme, les unes seront puissantes alors que bien d'autres demeureront pauvres et sans voix. » (Collectif Clio, 1992, p. 617).

Les femmes de la nouvelle génération, filles des féministes des années 1970, prendront souvent une distance par rapport aux revendications de leurs mères. Elles auront de la difficulté à trouver leur place dans cette société, déchirées entre leurs désirs personnels et la tentation de poursuivre le travail engrangé par leurs aînées pour obtenir l'égalité entre les hommes et les femmes, conscientes que tout n'a pas été réglé dans les décennies précédentes. Les progrès réalisés par les femmes des années 1970 se sont poursuivis, mais dans une société axée davantage sur l'individualisme.

### 1.3 Écriture et dramaturgie

#### 1.3.1 Dramaturgie québécoise au féminin

L'effervescence et le radicalisme de ces années de luttes et de revendications stimuleront l'éclosion d'une nouvelle parole de femme, dans la vie sociale aussi bien que dans la littérature, la musique ou le théâtre. On veut ainsi dénoncer, collectivement et non plus individuellement, le moule patriarcal qui avait jusqu'alors emprisonné les femmes. Les années 1974-1979 déclenchent un véritable raz-de-marée dans l'univers des femmes, suscitant des changements souhaités depuis fort longtemps par nombre d'entre elles. Le théâtre en particulier, suivra de très près l'évolution fulgurante des femmes dans la société: les femmes dramaturges occuperont une place de plus en plus importante à l'intérieur de ce champ littéraire et mettront en scène les revendications et les préoccupations d'une nouvelle génération de femmes. Si les années 1960 ont donné, au théâtre, une voix aux femmes, les années 1970 leur ont permis, grâce à ces voix de plus en plus fortes qui se multiplient, de prendre, pour la première fois, leur destinée en main.

*La Nef des Sorcières* est une des premières pièces à regrouper des écrits de créatrices qui désirent réfléchir sur la place des femmes dans la société, qui veulent rendre compte de leurs attentes et de leurs récriminations tout en créant pour elles-mêmes des rôles destinés à la scène. La pièce compte des monologues qui évoquent les problèmes des comédiennes, des femmes, des mères, des épouses, des lesbiennes, des ouvrières, dénonçant ainsi collectivement les aléas du quotidien féminin. *Les Fées ont soif*, pièce écrite par Denise Boucher, crée également une commotion dans la société québécoise au moment de sa création. Ce texte met en scène trois personnages, ceux de la mère, de la Vierge et de la putain. Dans des monologues alternés, ces femmes dénoncent avec force et persuasion, en usant d'un vocabulaire parfois dévastateur, le pouvoir clérical et le pouvoir patriarcal, en général, tous deux au centre de l'aliénation des femmes.

Cette conscience collective nouvellement acquise incite les femmes dramaturges, à maintes reprises, à dénoncer la maternité étouffante. La mère, trop assujettie au pouvoir patriarcal, est dès lors condamnée et mise à mort, comme nous le verrons dans la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*.<sup>13</sup> Parfois sans voix, parfois porteuse d'une voix révélant une incapacité à communiquer autre chose que les valeurs dominantes reçues, la mère sera lapidée par sa fille sur la place publique. Dans *Les vaches de nuit* de Jovette Marchessault, la dramaturge prend la parole pour inventer une allégorie de la relation mère-fille. Cette pièce de Marchessault est la deuxième d'un «Triptyque lesbien» qui regroupe également *Chronique lesbienne du moyen-âge québécois* et *Les faiseuses d'anges*. Dans *Les vaches de nuit*, la Mère entreprend l'ultime voyage féminin, la recherche illuminée de la vérité sur les origines et le renversement du pouvoir féminin. Elle initie rituellement sa fille lesbienne aux mystères féminins du corps et de l'esprit, la choyant et la nourrissant de désirs défendus sous le patriarcat. La nouvelle relation peinte dans *Les vaches de nuit* est

---

<sup>13</sup> GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER. (1979). *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Montréal : Remue-ménage.



une vaste métaphore des femmes, et s'éloigne d'un théâtre réaliste qui présentait jusqu'alors la femme, la mère, dans des lieux sombres et clos (la chambre, le salon, la cuisine bref la maison conjugale d'où elle sort rarement). Dans cette œuvre, Marchessault préfère naviguer dans l'imaginaire, et rejoindre enfin les désirs que les femmes cherchent à exprimer depuis des décennies.

Voici donc des auteures qui ont senti l'urgence de dénoncer le sort réservé aux femmes dans la société et de célébrer leurs luttes assidues. Elles ont donc fait éclater les structures théâtrales traditionnelles pour épouser un nouvel imaginaire féminin, approche qui convenait davantage à leur besoin de dire et à leur désir de réunir forme et contenu. Ainsi, leurs mots sont mis au service de leurs revendications, de leur besoin de trouver leur place sur la scène et dans la vie sociale, exposant ainsi leurs attentes et leur soif de changements en profondeur. Ces formes expérimentales, largement utilisées dans le théâtre des femmes des années 1970, se feront plus rares après cette époque sur les scènes québécoises.

Avec l'arrivée des années 1980, les femmes dramaturges maintiennent leur engagement dans le théâtre québécois. Plus de femmes écrivent pour la scène et on voit apparaître une nouvelle génération d'auteures « [...] issu[es] des structures collectives du théâtre autonome des femmes développé dans la décennie précédente, d'une part, et des programmes de formation spécialisée en écriture, inaugurés à la même époque par les écoles de théâtre, d'autre part. »<sup>14</sup>

Dans la foulée de l'échec du référendum sur la souveraineté-association, prennent naissance de nouvelles thématiques théâtrales qui écartent, en partie, le théâtre plus politisé et les créations collectives féministes des années 1970. À l'image de la

---

<sup>14</sup> ROBERT, Lucie. (2004). Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes. Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.). *La narrativité contemporaine au Québec 2 : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval, p. 61.

société, le théâtre devient plus intime, plus individuel, moins militant. Les femmes s'interrogent davantage sur leur vie, sur le couple, sur leur propre identité. Les textes des années 1970, parfois plus poétiques, souvent plus contestataires, font place à des textes de facture plus réaliste:

Dès lors, le questionnement identitaire prime la revendication féministe. Il s'ensuit une tension constante entre la nécessité de raconter, c'est-à-dire de permettre l'émergence d'une parole spécifiquement féminine à travers le récit de Soi, et celle de montrer, c'est-à-dire de mettre en scène le conflit entre le Sujet féminin et le monde, dans l'espoir d'en arriver à une résolution qui réintègre le Sujet dans le monde. (Robert, 2004, p. 63)

Lori Saint-Martin, dans un article paru en 1992, désigne cette période comme celle du « métaféminisme ».<sup>15</sup> Délaissant les revendications propres aux textes des années 1970, cette décennie marquera le retour vers des préoccupations plus personnelles, plus individuelles, d'où le retour du « je », qui remplacera le « nous » des années 1970. Retrouvant une structure plus réaliste, plus traditionnelle, plus intimiste, ces écrivaines ne défendent donc directement aucune cause particulière. Toutefois, certaines d'entre elles, loin de se dissocier de leurs aînées féministes ou encore d'abandonner leurs causes et leurs acquis, poursuivent leur quête mais en empruntant parfois des routes différentes ou encore en reprenant le parcours déjà entrepris par les femmes des années 70. Ici, on dit « [...] oui au féminisme dans la vie, non à l'asservissement de l'écriture à une cause. La liberté d'expression prime l'engagement. » (Saint-Martin, 1992). Au théâtre, elles se libèrent ainsi de la structure développée

<sup>15</sup> « Au cours des années quatre-vingt, émerge au Québec une nouvelle prose féminine qui se démarque autant d'une production traditionnelle ou stéréotypée que de l'écriture féministe, à la fois expérimentale et combative, des années soixante-dix. Contrairement à ce qu'on laisse souvent entendre, les idéaux féministes n'ont pas été abandonnés pour autant. Au contraire, le concept de métaféminisme proposé ici permet de rendre compte des écrits récents qui, tout en intégrant des préoccupations féministes, ont recours à des stratégies formelles différentes. On comprendra donc qu'il ne s'agit pas d'un recul du féminisme, mais d'un déplacement, dans la continuité plutôt que dans la rupture. » Saint-Martin, Lori. (1992). *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*. Voix et Images, vol. 18, 1(52) p. 78-88.

par leurs aînées pour retrouver une écriture qu'elles voudront plus accessible, plus quotidienne. Mais si la forme théâtrale se modifie de manière importante, les rapports mère-fille et la maternité se retrouvent encore parmi leurs plus grandes préoccupations.

L'une des tendances qui émergent chez les auteures des années 1980 et 1990 consiste à maintenir une vision des relations pratiquement impossibles entre la mère et la fille, se concentrant encore sur l'emprise maternelle qui dévore littéralement les filles. Ce théâtre propose, par la même occasion, une esthétique réaliste où la fille (et parfois la mère) est présentée comme une victime: mère opprimée dans un silence de mort qui finira par tuer sa fille (*Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*) et qui ne possède, comme parole, que celle du père. Outre la pièce *Jocelyne Trudelle ...*, Marie Laberge a rédigé deux autres textes exposant la dyade mère-fille, soit *Oublier* et *Deux tangos pour toute une vie*. Chez Marie Laberge, la mère est présentée comme la grande responsable de tous les maux, qu'elle soit présente ou non sur la scène. Elle (la mère) est malade (souffrant de la maladie d'Alzheimer dans *Oublier*), parfois impuissante (comme dans *Jocelyne Trudelle...*) ou tyrannique (comme dans *Deux tangos pour une vie*). Au cours des années 80, la voix de la fille semble occuper toute la place et, après le meurtre de la mère commis dans les années 1970, le retour à la réalité écorchera, dans ces pièces, les sentiments de la fille, qui comprendra n'avoir rien réglé en tuant symboliquement la mère. On brandira une image dégradée de la mère. On assistera à un refus de l'héritage maternel, affectif et moral, puisqu'il entrave l'accession à la libération définitive de la fille.

Un autre mouvement naîtra sous la plume de dramaturges comme Hélène Pedneault et Carole Fréchette. Dans *La déposition*, Hélène Pedneault met en scène une fille qui a commis un matricide réel. Nous assisterons dès lors au procès de la fille, de sa «haine» pour la mère. Mais il s'agit d'un meurtre commis par amour, pour la mère, donc d'une histoire de réconciliation tardive, de complicité amoureuse. La voix de la mère sera entendue par le biais de celle de la fille. Quant à elle, avec *Baby Blues*,



Carole Fréchette s'éloigne du théâtre traditionnel et par le fait même, de l'esthétique réaliste. Elle livre un texte d'une grande richesse, une langue belle et sensible, imagée et précise. Un texte qui semble nous conduire tout droit vers une condamnation des relations mère-fille mais qui bifurque pour trouver une autre voie, soit celle d'une mise à nu de l'être, de ses angoisses intérieures.

Les générations de femmes, de mères, ne s'affrontent pas. Elles exposent leur quête identitaire. La maternité est donc le lieu symbolique de cette quête qui écarte la mère soumise au patriarcat. Les mères agissent enfin: mères et filles se parlent et s'entendent.

Enfin, une autre génération de femmes dramaturges, celle qui prend d'assaut l'écriture théâtrale à la fin des années 1990, imagine une troisième voie, dérivée de leur situation sociale, puisque ces écrivaines, telles Dominick Parenteau-Lebeuf, Geneviève Billette, Marie-Ève Gagnon, Jennifer Tremblay ou Evelyne de la Chenelière, sont les filles des féministes des années 1970. Elles ont, pour la plupart, été éduquées dans l'agitation causée par les luttes pour l'égalité des femmes. Mais elles ne poursuivront pas les offensives menées par leurs mères. Bien qu'elles ne rejettent pas en bloc les idées féministes et les discours enflammés, ces jeunes femmes prennent leurs distances en refusant de s'identifier comme féministes et en mettant à nu leurs préoccupations individuelles plutôt que les remous collectifs. Elles privilégient leur besoin de relier le féminin et leurs désirs intimes, reprochant par la même occasion à leurs aînées d'entretenir une vision obsolète des relations mère-fille. Éclatée, frôlant parfois le surréalisme, la pièce de Dominick Parenteau-Lebeuf, *Dévoilement devant notaire*, en est un bel exemple. Nous entraînant dans un univers onirique et ludique, la dramaturge offre à ses personnages un langage poétique teinté d'humour noir.

En conclusion, notons qu'il n'existe aucune étude de fond consacrée au théâtre des femmes au Québec. Aucune étude fouillée n'examine le théâtre des femmes dans sa



durée, en s'attardant à l'évolution globale du rapport mère-fille, au conflit existant à l'intérieur de cette dyade et à la mise en accusation de la mère.

La problématique du rapport mère-fille occupera un espace considérable dans les écrits des femmes québécoises et sera décortiquée par de nombreuses dramaturges et par des collectifs de femmes. La prise de parole de la fille deviendra la norme dans ces analyses du rapport mère-fille, où, rappelons-le, la mise en accusation suivie du meurtre de la mère s'inscrira comme nécessaire à l'émancipation des filles.

L'écriture théâtrale féminine, s'il en existe une à qualifier ainsi, est en éclosion depuis les années 2000, mais la dramaturgie québécoise présentée sur nos scènes et à l'international est majoritairement écrite par des hommes : une étude chapeautée par l'AQAD, dirigée par Marie-Ève Gagnon et dont les résultats se retrouvent dans le document intitulé *Rideau de verre, Auteures et scène québécoise, Portrait socio-économique*. L'enquête et les conclusions s'appuient sur le répertoire des textes dramaturgiques québécois de sept saisons théâtrales (2000-2007). Les résultats révèlent que « 61% des pièces "québécoises" jouées sont écrites par des hommes; 29% par des femmes; et 10% par des collectifs mixtes » (2009, p. 25)

### 1.3.2 L'écriture féminine, témoin d'un ravage mère-fille

Les deux femmes, la petite et la grande, se faisaient face  
en silence. Retranchées l'une et l'autre derrière une peine  
d'amour privée d'expression, qui aurait pu s'appeler trahison,  
plus tard beaucoup plus tard si le temps leur avait été donné de nommer leur histoire.

Mais le temps ne leur fut pas donné,  
comme il n'est pas donné à la plupart des petites filles,  
même aux très vieilles petites filles, ni à la plupart des mères, même aux mères qui  
vivent parfois jusqu'à l'âge de cent ans,  
de s'expliquer entre elles les unes aux autres.

(Suzanne Jacob, *L'Obéissance*)

D'abord l'écriture de notre mémoire-crédation, puis notre recherche théorique ont favorisé une réflexion sur les modalités du rapport fusionnel entre une mère et sa fille, et ont questionné le concept du « devenir-femme ». Dans le rapport mère-fille, la difficulté semble se centrer autour des chaînes difficiles à briser entre ces deux parties. La fille est prise dans le mirage de la mère, dans une dépendance qui lui colle à la peau. Ici commence notre cheminement comme auteure : Quelle est la place, la nature et la fonction de l'écriture féminine de la fille?

Nous avons donc apposé au mot « écriture » le qualificatif « féminine », parce qu'il s'agit, dans ce propos, de l'écriture d'un sujet ancré dans un corps de femme et de cette relation mère-fille. Nous avons choisi d'explorer et de peut-être établir des ponts entre différentes façons d'aborder le féminin et la création.

Faut-il arriver aux bords du désespoir pour prendre la plume et déverser sur le papier ses douleurs les plus intimes? Faut-il aussi une grande solitude qui va de pair avec cette souffrance? Dans *Écrire*, Marguerite Duras déclare : « Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier ». Être sortie d'où? Avoir crié quoi? Serait-ce la solitude de l'écriture? Sous quels aspects apparaît-elle dans les écrits? Comment est-elle appréhendée et rapportée par la fille qui écrit? Comment est exprimé ce « mal de mère »?

Dans les textes choisis pour l'analyse, nous avons dégagé une certaine fluidité, une liberté de parole. Pas de pudeur à dévoiler l'intime. L'intimité se fait extérieure. Comme s'il s'agissait d'un rapport avec quelque chose d'extérieur à soi. Il n'y a pas de différence entre le dedans et le dehors. La souffrance se transfigure en écriture.

Manque d'amour ou excès d'amour de la part de la mère? La femme attend de sa mère les clés d'une identification féminine.<sup>16</sup> Attendre une réponse, se demander ce

---

<sup>16</sup> Lessana, Marie-Magdeleine. (2002). *Entre mère et fille : un ravage*. Paris : Pauvert.

qu'est une femme peut consister à se demander ce qu'est être mère, être épouse ou amante. Malgré les tentatives de proximité, les échanges d'habits, les confidences entre une mère et sa fille, il existe une impossibilité réelle, pour la fille, de savoir comment l'on devient femme. Lorsque, à la question : « Que signifie devenir femme ? » ou « Qu'est-ce qu'une femme ? » posée par la fille à sa mère, la mère est incapable d'offrir une réponse, les conditions sont posées pour « le ravage ».<sup>17</sup>

Le ravage demeure actif malgré les apparences. Lorsque la fille ne se sent pas assez solide pour confronter le ravage et préfère s'effacer pour le contourner. Il y a également ravage lorsque la fille passe sa vie à répéter les mêmes comportements de persécution, polluant sans limite le lien avec le partenaire amoureux, fait de reproches et de violence. Une rencontre érotique ou l'arrivée d'un enfant peuvent provoquer l'explosion du ravage. Du côté de la fille, sortir du ravage, c'est faire tomber cette image persécutrice. Et nous verrons, l'écriture est une façon de rencontrer le « cri ».

En quoi l'écriture permet-elle d'éviter l'effondrement psychique de celle qui écrit ? Quelle est la fonction de cet objet de production artistique appelé l'écrit ? Plus précisément, qu'expose cette écriture sur le lien mère-fille ? Quel est le moteur de la genèse de l'écriture ?

Quand la mère se fait écriture. Nous sommes au cœur de la résolution du ravage. Les éléments y sont présents : question sur le désir féminin, matière-écriture, distance, transformation. La mère se transforme en matière et en écriture. L'écriture établit un nouveau rapport à soi-même, par le biais de la création d'un nouveau corps. Le ravage n'a pas disparu, il s'est transformé. L'écrit, en soi, permet de redistribuer les cartes du jeu et le rapport que chacune avait entre elles. Il n'y a pas de perte. Le ravage est toujours présent, mais sous une autre forme.

---

<sup>17</sup> La psychanalyste Marie-Magdeleine Lessana, dans son ouvrage consacré à la question, *Entre mère et fille : un ravage*, évoque à la suite de Jacques Lacan le "ravage".



Il y a, dans l'écrit, une expérience dont le sens est connu après-coup. Il n'y aurait peut-être pas de sens à se donner le mal d'écrire s'il ne devait pas apprendre à celui qui écrit ce qu'il ne sait pas, s'il ne devait pas le conduire là où il n'avait pas prévu, et s'il ne devait pas lui permettre d'établir à lui-même un étrange et nouveau rapport. La peine et le plaisir d'écrire font partie de l'expérience. Pas de perte, mais au contraire, il semble qu'il y ait création de quelque chose de neuf.

La cicatrice qui sépare du corps de la mère, le trait, l'écriture. La difficulté de la fille à prendre corps, laisse la place à une nouvelle peau. L'écriture est, en soi, un corps qui permet de «faire peau neuve» et de s'éloigner de l'image persécutrice de la mère. La création artistique en général et l'écrit en particulier peuvent être abordés comme l'engendrement d'un « nouveau corps ». De ce corps brisé, ce corps féminin paralysé, absent à lui-même, surgit un nouvel objet. L'objet de l'écrit. Ainsi, peut fleurir une nouvelle identité, un nouveau moi. (Lessana, 2002)

L'écriture féminine, celle témoignant d'un ravage mère-fille, fait ainsi œuvre d'un corps étranger qui se constitue en continuité du corps de celui qui écrit. Comme si l'écriture était un prolongement extérieur du corps. Le corps extérieur, l'écrit, induit également une transformation chez celui qui écrit. Mais l'écriture n'est ni un médicament ni une salvation. Elle permet d'organiser un chaos interne, par le biais d'un système de fortifications qui, comme toute protection, offre des failles et des fissures : « C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. » (Duras, 1993)



## CHAPITRE 2

### UNE QUÊTE D'IDENTITÉ

#### 2.1 Le rapport mère-fille à travers l'écriture

Il est impossible en écriture comme en politique  
de sauter une première étape: celle de  
l'expérience et de la révolte personnelles.  
L'écriture, dans son rythme vital, la douleur et  
l'ivresse des mots, surgit de ce vécu intime et  
social.  
(Béatrice Didier, *L'écriture femme*)

La problématique récurrente de l'écriture des femmes: celle de la relation mère-fille, est déterminante pour l'écriture puisque, comme l'ont montré de nombreuses psychanalystes et psychologues (Horney, Irigaray, Lessana et autres), le rapport mère-fille est le pivot de l'identité féminine. On peut donc observer un lien entre le rapport au maternel et la forme textuelle. Comme l'a montré Marianne Hirsch, les textes où domine le rapport mère-fille se caractérisent par leur forte ambivalence et par une oscillation entre l'amour et la souffrance, entre la présence et l'absence de la mère.<sup>18</sup>

Dans la fiction au féminin, de façon plus générale, l'écriture est souvent le lieu d'une quête identitaire. Ceci dit, une absence ou une insuffisance maternelle pousse certaines filles qui se sentent mal aimées à rechercher l'amour ailleurs, notamment en multipliant les partenaires sexuels, comme si ces contacts allaient leur apporter tendresse et réconfort.<sup>19</sup> Les écritures font souvent entendre une vive souffrance

---

<sup>18</sup> HIRSCH, Marianne. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.

<sup>19</sup> Horney, Karen. (2002). *La psychologie de la femme*. Paris : Petite bibliothèque Payot.

prenant source, en partie, dans une carence affective maternelle, puisque c'est par le contact avec la mère que tout être humain vit sa première relation fusionnelle.

D'autant que, la menace réelle, pour la fille, se situe du côté de la perte de l'amour de la mère. Pour Karen Horney<sup>20</sup>, c'est ce lien exclusif tissé d'amour et de haine, cet attachement inconditionnel et démesuré, cette relation passionnelle et sans issue entre la mère et la fille qui en constituent le noyau.

N'est-ce pas là, justement, le moteur de l'écriture féminine: l'oscillation entre l'amour et la haine de la mère? N'est-ce pas à partir de ce premier amour ravageur tant par sa violence que par les marques indélébiles qu'il laisse sur l'inconscient, que la fille arrive ou n'arrive pas à constituer et à structurer sa féminité, et ensuite sa sexualité? Un amour démesuré et insatiable, sans issue, une haine primitive, réciproque, irrépressible, tels sont, selon nombre de théoriciennes, les sentiments qui unissent la mère et la fille dès l'origine. C'est d'ailleurs dans ces caractéristiques marquantes de l'évolution psychique des femmes que se trouve le moteur essentiel de l'écriture au féminin, comme plusieurs critiques, dont notamment Marianne Hirsch, l'ont montré. Hirsch définit les principaux mouvements de l'écriture des femmes comme suit: l'ambivalence, l'oscillation et le mouvement entre présence et absence maternelles.<sup>21</sup> Hirsch précise aussi que c'est: « [...] the mother's absence which creates the space in which the heroine's plot and her activity of plotting can evolve. » (Hirsch, 1989, p. 57) C'est donc notamment « autour de la figure maternelle que l'écriture elle-même se féminise. » (Saint-Martin, 1999, p. 140) La souffrance qui sert de lien identificatoire à la lignée féminine marque l'écriture. C'est souvent dans ces caractéristiques marquantes de l'évolution psychique des femmes, dont le rapport

---

<sup>20</sup> Psychanalyste américaine d'origine allemande (Hambourg 1885-New York 1952). Rejetant la théorie du développement libidinal et des névroses de S. Freud, elle met l'accent sur les facteurs culturels et environnementaux dans la genèse de celles-ci. Elle est considérée comme une des principales figures du culturalisme en psychanalyse et fut l'une des premières à aborder sous l'angle psychanalytique la sexualité féminine.

<sup>21</sup> *Op. cit.* HIRSCH, Marianne. (1989). p. 102.

ambivalent à la mère, que se trouve le moteur essentiel de leur écriture. Comment trouver une façon de parler, une manière de s'exprimer sans pour autant oublier et anéantir son statut premier? Autrement dit, comment être femme et porter en soi les traces de sa mère? Luce Irigaray<sup>22</sup> affirme qu'il faut « lui redonner la vie, à cette mère, à notre mère en nous et entre nous ». (1987, p. 30) N'est-ce pas là une forme de corps à corps avec la mère, à tout le moins littéraire, dont parle Irigaray? Une fusion par l'écriture? Une double voix, comme le dit Hirsch? « Même s'il n'est pas facile d'en arriver là, l'écriture peut être mise au service de la quête identitaire. » C'est donc à travers une écriture près de l'aveu, en relation avec les souvenirs refoulés, la dynamique des pulsions, le corps, le désir et les affects dans le langage, que l'écriture féminine tente, entre autres, de se raccrocher à la réalité, voire de s'en créer une. En clair, la relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité. L'écriture permet une certaine reconstruction: elle redonne un sens à ce qui s'est effondré. L'écriture, comme le verbe, est échange, transmission; et c'est parce qu'elle est échange et transmission qu'elle est libération. Saisi de l'intérieur, le corps pourra plus facilement apparaître comme une unité; assurément, c'est la plus fondamentale des conquêtes de l'identité. L'acte d'écrire, pour nombre de femmes, procure un effet salvateur, comme s'il permettait de trouver un équilibre entre le dehors et le dedans, de replacer les morceaux du puzzle qui sont éparpillés. On peut donc observer un lien entre ce rapport au maternel et la forme textuelle. En ce sens, il faut voir l'écriture comme une volonté de rétablissement, un raccordement à la vie. Lori Saint-Martin, atteste de cette volonté de réparation: « l'écriture rachète, ou plutôt cherche à racheter, tous les torts, toutes les absences ». (Saint-Martin, 1999, p.133)

L'une des figures de style récurrentes de l'écriture au féminin est la spirale narrative: « La spirale, figure privilégiée des textes autobiographiques, prend racine, elle aussi, dans le va-et-vient des identités, de la mère à la fille à la mère. » (Saint-Martin, 1999,

---

<sup>22</sup> Luce Irigaray, née en 1930, est une linguiste et psychanalyste féministe française.



p. 140) Cette façon d'écrire renvoie à une circularité pour rapprocher la mère de la fille et l'inverse dans le corps du texte. L'écriture est le signe du recul; en fait, elle est recul et expression. C'est un acte de réconciliation avec soi-même et l'autre, en l'occurrence, la mère. L'écriture vient structurer ce que l'on a vécu et ce que l'on vit.

Ainsi, le corps féminin souffrant devient une source essentielle de fantasmes, un lieu de création qui pousse les femmes à se détacher de leurs émotions par la transcription de leurs symptômes. Il y a urgence de dire et de raconter sous forme de témoignage les tourments et fantômes intérieurs qui les hantent pour enfin se libérer et pouvoir ainsi trouver une sorte d'équilibre.

## 2.2 Analyses dramaturgiques

### 2.2.1 *Dévoilement devant notaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf

*Dévoilement devant notaire*, pièce de Dominick Parenteau-Lebeuf a fait l'objet d'une lecture publique en 1998 et fut créée à Montréal en octobre 2002. La pièce met en scène deux personnages principaux: Irène-Iris et son frère Ulysse, qui reviennent des funérailles de leur mère. Les frangins évoquent leur mère, ses discours féministes, ses craintes et ses souffrances intérieures et le legs qu'elle leur aura fait, soit un testament et un portrait, tous deux dévoilés devant le notaire à la toute fin de la pièce.

Dans un texte composé de dix-huit courts tableaux, la dramaturge donne à son héroïne un langage poétique, accompagné à maintes reprises d'une ironie caustique qui teinte ce que Jean-Pierre Sarrazac<sup>23</sup> appelle des «jeux de rêve». Selon lui, le jeu de rêve, plus radicalement encore que d'autres formes théâtrales modernes, déroge aux principes cardinaux du muthos tragique. Dans sa *Poétique*, Aristote désigne le

---

<sup>23</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. (2004). *Jeux de rêve et autres détours*. Paris : Circé.



muthos comme l'art de composer les histoires, les fables, les intrigues comme l'objectif premier de l'auteur dramatique : « Il est donc clair d'après cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers. » (Aristote, 1990, p. 99) La représentation de cette histoire a pour objectif la catharsis, c'est-à-dire qu'« en représentant la pitié et la terreur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. » (Sarrazac [dir. publ.], 2005)

Les monologues et les dialogues de cette pièce forment un univers onirique et surréaliste, fait d'images, de métaphores et de souvenirs partagés, la vie intérieure de deux êtres qui viennent de perdre leur mère victime d'un cancer, et qui tentent, tant bien que mal, de trouver le sens profond de leur vie.

Au moment où débute la pièce, Clarisse vient de mourir. C'est donc par la voix et par le regard de sa fille qu'elle nous sera donnée à voir, qu'elle exprimera ses idées ainsi que ses craintes, ses peurs et ses souffrances. Les paroles maternelles sont forcément orientées, car elles sont presque systématiquement suivies de commentaires, de précisions ou encore d'interprétations de la fille. La première image présentée par Irène-Iris est celle de la mère décédée reposant dans son cercueil, une femme « désâmée, pétrifiée, maquillée comme une fille de rue »<sup>24</sup>, vision peu conforme au souvenir que souhaite conserver sa fille, qui réagit avec colère, puisque sa mère aurait dû prévoir et préparer sa dernière représentation: « Une femme de ta trempe doit avoir des préoccupations esthétiques au-delà de la mort! »<sup>25</sup> On voit ici la toute-puissance prêtée à la mère, à qui on reproche de ne pas maîtriser les événements qui surviennent après sa mort. Pourtant, cette figure de la femme belle et fière sera très peu évoquée puisque chaque fois que le corps de la mère est décrit, c'est pour présenter une femme diminuée par les souffrances intérieures (notamment par le départ de son mari), puis désamorcée par un cancer qui l'a rongée et qui l'a amputée d'une partie d'elle-même (un sein – autre symbole de la féminité), révélant une

<sup>24</sup> PARENTEAU-LEBEUF, Dominick. (2002). *Dévoilement devant notaire*. Belgique : Lansman, p. 8.

<sup>25</sup> *Ibid* p. 8

cicatrice fort apparente. D'ailleurs, cette vision traumatise au plus haut point la fille, qui ne cessera de dépeindre le corps mutilé de sa mère et la meurtrissure qui lui barre la poitrine.

Cette représentation corporelle de la mère atteint son apogée lors de la finale de la pièce, au moment où est dévoilé le portait d'elle-même qu'elle laisse en héritage à sa fille: Clarisse, torse nu, le sein gauche disparu, la poitrine sabrée par une cicatrice, blessure de la mère qui atteint la fille au cœur.

Le corps de la mère est donc porteur de toutes les souffrances, une ride se creusant chaque fois qu'une peur l'assaille, chaque fois que l'angoisse la retient prisonnière.

Un autre fragment de la mère nous sera dévoilé par la fille, soit celui de la mère féministe, revendicatrice, qui n'avait de cesse de discourir sur les femmes et leur identité. La femme Clarisse, celle qui parlait librement et brandissait une pancarte, manifestait contre les inégalités faites aux femmes, organisait chez elle des soirées de discussion, lisait à sa fille les contes de fée revisités par les féministes et qui abolissaient l'image de la femme soumise au prince charmant machiste: « Les princes charmants n'existent pas, Irène-Iris. »<sup>26</sup> Cette femme n'aspirait qu'à instruire sa fille et la guider dans la bonne voie, sa voie, désirant que celle-ci devienne un substitut d'elle-même, un reflet de la femme prônant l'égalité pour tous et toutes.

Pendant ce temps, Clarisse vivait de terribles angoisses, perdait son mari et était dépossédée du même coup de la parole réconfortante qui aurait pu aider sa fille et la soutenir dans les moments difficiles. Clarisse ne pouvait faire taire, par une parole bienveillante, le silence de la «boule» qui hurlait dans les entrailles de sa fille, comme dans les siennes: « [...] Clarisse Lamy trouve moins compromettant d'aller accueillir son fils que d'avouer à sa fille qu'elle a un bourreau dans le ventre »<sup>27</sup> Ces deux femmes n'ont jamais réussi à exprimer et encore moins à partager leurs désirs et leurs

---

<sup>26</sup> *Ibid* p. 48

<sup>27</sup> *Ibid* p. 29

doutes respectifs. Le silence leur servait de rempart puisque la peur (la « boule ») les retenait prisonnières.

Parenteau-Lebeuf met dans la bouche de son héroïne une langue très poétique, enrobée d'humour, qui transforme la réalité pour l'embellir, pour l'envelopper d'une atmosphère onirique et ludique empreinte d'images saugrenues, de mots remplis de désillusion, de lassitude et de fantasmes à caractère sexuel. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, « [...] faisant le grand écart entre rêve et réalité, la dramaturgie du jeu de rêve n'en paraît que plus appropriée à saisir en tant que fragment cette vie ordinaire, cette vie de « tout un chacun » qui ne paraît durer qu'un instant et, cependant, s'étale de façon monotone et répétitive, possède la grise uniformité du quotidien tout en étant secouée, jusqu'au malaise, de convulsions, d'insatisfactions, de fantasmes, de journalières désespérances. » (Sarrazac, 2004, p. 60). Ces jeux de rêve permettent à Irène-Iris d'exprimer et de dénoncer la difficile relation mère-fille.

À force de ne plus savoir où aller, mes désirs se sont réfugiés dans mon nez... ils ont forcé la cloison intérieure... et créé une fissure... lorsqu'ils sont trop intenses... ma fissure s'ouvre comme une déchirure et mes désirs s'en écoulent. [...] Ils se changent en ruisseaux de sang qui quittent mon nez... descendent jusqu'à mes lèvres... se glissent dans ma bouche... dans ma gorge... où je les ravale... et le cycle recommence...<sup>28</sup>

Comment Irène-Iris pourrait-elle recoudre cette fissure de désirs alors que sa mère ne peut l'écouter et encore moins lui révéler le pourquoi des choses? Irène-Iris prend malgré tout la parole pour se dire, se raconter, se définir, se présentant dès le départ, dans un cadre mère-fille fusionnel, mentionnant qu'elle n'habite qu'à 49 km du domicile maternel. Elle exprime ses nombreuses frustrations, ses peurs, ses échecs, sa détresse psychologique, le tout dans des monologues fragmentés, dans des retours en arrière à l'image des déchirures perpétuelles qui l'habitent, qui la torturent. Fidèles au

---

<sup>28</sup> *Ibid* p. 55

procédé de fragmentation, les discours s'entrecroisent sans liens évidents et les changements d'espace et de temps viennent en briser le rythme. La grande majorité des répliques et des monologues tourne autour d'un axe central: la mère. Celle-ci est en effet l'objet principal des désirs, d'une quête, d'inquiétudes. Toutefois, la fille lui reprochant ses rejets, son manque d'écoute, ses enseignements féministes. Irène-Iris vit donc sur une image d'elle-même créée par sa mère, l'image d'une femme féministe en parfait contrôle de sa vie. Ce qui est faux. Par conséquent, elle n'arrive pas à exprimer ses désirs intérieurs, intimes. Elle n'a pas le droit de croire au prince charmant, puisque sa mère l'a mise en garde contre lui. Ici, la volonté de la mère consiste à imposer le modèle de la femme féministe libérée qui refuse de se soumettre aux désirs des hommes et parfois à ses propres désirs.

Dans un long monologue (tableau 12 « Schizophrénie féminine ») qui l'entraîne sur les rivages de la folie, dans une scène surréaliste qui relève presque de l'automutilation, Irène-Iris exprime avec colère, et même avec violence, son dégoût d'elle-même, scène qui rappelle cet énoncé de Sarrazac concernant les jeux de rêve: « La mesure du jeu de rêve comme drame de la vie ordinaire, c'est cette démesure mesurée, cette mesure démesurée. Son équilibre, le déséquilibre. L'oscillation jusqu'à l'entropie. Jusqu'au point de rupture de toute architecture théâtrale. » (Sarrazac, 2004, p. 60) Dans ce tableau, à l'aide d'une masse, elle frappe avec force le plancher qu'elle tente de briser, représentation de l'anéantissement d'elle-même, de sa volonté de disparition, puisqu'elle découvre qu'elle n'a pas la capacité de suivre les traces de sa mère, de devenir celle qu'elle souhaitait. Dans une sorte de décomposition dramatique, elle veut s'engouffrer, se fondre au sol pour tuer son mal-être, « être la première féministe à se fondre en un revêtement doux, résistant et insensible ».<sup>29</sup> Elle appelle le « Responsable de la Boule », de ce boulet qui a pris possession de son corps, cette peur qui la prive d'air, pour lui « parler dans le casque ».<sup>30</sup> Car Irène-Iris

---

<sup>29</sup> *Ibid* p. 30

<sup>30</sup> *Ibid* p. 30



ne peut préciser de façon claire la position que la femme doit soutenir: « [...] il n'y a aucune position qui convienne. La position des femmes n'a jamais été aussi contestable. Le plancher est une solution qui en vaut une autre. »<sup>31</sup> Ce « Responsable de la Boule », qui est, dans les faits, une responsable, voix intérieure d'Irène-Iris, lui affirme pourtant que son anxiété ne peut s'évaporer puisque « nous vivons à l'ère du post féminisme [...] D'où sortez-vous avec votre plancher ? On arrive de là, vous n'allez pas y retourner. Ce n'est plus de votre époque! »<sup>32</sup>

Elle voudrait croire au prince charmant, comme toutes les filles ordinaires, être à l'écoute de ses désirs, de sa féminité. Mais, justement, qu'est-ce qui est féminin, se demande-t-elle ? « Être féministe est-il féminin? Le féminin est-il une maladie de laquelle il faut guérir? »<sup>33</sup> Elle sait ce que sa mère attendait d'elle mais elle refuse d'obéir les yeux fermés, sans se questionner sur les comment et les pourquoi. Elle cherche des réponses puisque les paroles maternelles ne la satisfont pas. Elle est consciente qu'elle est une fille du féminisme et que la génération de sa mère est persuadée d'avoir délivré les femmes de leur esclavage. Mais qu'en est-il dans la réalité ? À quel prix les femmes se sont-elles libérées? Où trouver sa place dans cette nouvelle société? Voilà autant de questions qui taraudent Irène-Iris puisque ses désirs de femme continuent de l'assaillir. Elle doute qu'un homme puisse désirer cette jeune femme amazone, cette femme élevée dans la modernité.

Mais son corps de femme demande, exige. Certes, il a déjà connu de nombreuses désillusions, répondant à chacun de ses désirs: « Je suis morte dans de si nombreux lits. »<sup>34</sup> Elle a cru, dit-elle, aux préceptes enseignés par sa mère, naïvement, sans véritablement comprendre, sans questionner. Mais comment ne pas voir, comment comprendre le bouleversement de sa mère après l'abandon du père? Elle a la terrible sensation que, contrairement à ce que lui a dit sa mère, le combat pour l'égalité des

---

<sup>31</sup> *Ibid* p. 32

<sup>32</sup> *Ibid* p. 32

<sup>33</sup> *Ibid* p. 25

<sup>34</sup> *Ibid* p. 36

femmes et pour la liberté du corps est coincé dans les dédales de l'obscurantisme et que la nouvelle génération de femmes ne sait pas se sortir de ce labyrinthe.

Nous sommes mis en présence d'un discours à la limite de l'antiféminisme, qui reproche aux mères des années soixante-dix leurs protestations et leurs rassemblements ainsi que le vide laissé ensuite par celles-ci. Le propos condamne également l'absence de réponses aux nombreuses questions des filles de la génération suivante, qui ont bien du mal à comprendre les contestations et les querelles de cette époque, vivant avec la sensation d'avoir à abandonner leur féminité au profit du féminisme et à taire leurs désirs sexuels dits féminins, incompatibles, selon elles, avec l'égalité exigée par les femmes.

La relation mère-fille, dont la communication réelle est ici absente, n'a pu contribuer à la formation d'une identité stable chez la fille. Il n'y a, dans ce texte, que doute, questionnement et autodestruction. La mère n'entendait pas sa fille et la rejetait, impuissante face à ses propres blessures. Finalement, la solution viendra paradoxalement de la « Responsable de la Boule »; elle réside dans l'acceptation de la « boule » ce qui démarquerait Irène-Iris de sa mère, de cette angoisse reliée à la féminité, qui se transmet de génération en génération, de mère en fille, car, comme le lui révélera la Responsable : « [...] Votre sang charrie la fonction de Responsable de la Boule, qui se transmet de génération en génération. / Irène-Iris: De génération en... Non! Ce poste doit être aboli! / Responsable: Oubliez ça, Mlle Lamy. La femme moderne et sa Boule progresseront sans cesse, seront constamment renouvelées puisque, de mère en fille, les femmes en assumeront toujours la maternité. »<sup>35</sup>

Mais Irène-Iris refuse de se soumettre au passage générationnel d'une angoisse dévorante reliée au seul fait d'être une femme. Comment Irène-Iris pourrait-elle apprendre à aimer ce bourreau qui lui tord le ventre? Clarisse n'a pas su faire taire sa boule intérieure et par conséquent, n'a pas su offrir à sa fille les clés de la destruction

---

<sup>35</sup> *Ibid* p. 33

de cette « boule » d'anxiété. Sa mère l'a ainsi laissée seule avec elle-même, encore une fois, l'a abandonnée avec « tout son attirail de peurs... angoisses... tours... rouets... démons... organes... »<sup>36</sup> La hantise d'Irène-Iris se réalise donc: ressembler à sa mère sans pouvoir trouver les bons ressorts pour rebondir et les réponses qui lui permettraient d'acquérir sa liberté.

Lors de la scène finale, la voix de la mère nous parvient d'outre-tombe par le biais d'un testament dans lequel elle se livre, acceptant du même coup de baisser la garde et de dévoiler certains de ses regrets. En effet, Clarisse avoue, dans cette confession, avoir souffert psychologiquement du cancer qui a eu raison de ses défenses et d'une partie de sa féminité.

De plus, Clarisse admet à sa fille que, parfois, « les mots l'ont trompée », qu'elle a « tant dit de mots empruntés qu'elle ne reconnaît plus les siens »<sup>37</sup>, laissant ainsi supposer que les discours féministes les ont peut-être éloignées l'une de l'autre et qu'il est difficile, voire impossible aujourd'hui, de trouver des mots « qui ne viennent pas d'un manque, mais qui viennent du cœur. »<sup>38</sup> Elle rappelle tout de même à sa fille, dans un dernier élan, qu'elle lui laisse entre les mains tout ce qui les a brouillées. Elle l'a mal aimée, certes, cette fille qu'elle aurait voulue à son image, à l'abri des valeurs de la loi du père, délivrée des discours inégalitaires et des visions de prince charmant. Mais elle l'a aimée. Impossible donc d'y échapper malgré ses tentatives désespérées, trop semblables, elles ne pouvaient rien l'une pour l'autre, comme le montre l'échange suivant:

Notaire: vous êtes témoin qu'une femme est emportée par sa rivière en débâcle.  
Si vous ne savez pas... nager, vous n'avez pas l'obligation d'essayer d'aider cette femme en plongeant dans sa rivière. C'est ça Irène-Iris: C'est ça. Notaire :  
Même si cette femme est votre mère ? Irène-iris : Surtout si cette femme est

---

<sup>36</sup> *Ibid* p. 12

<sup>37</sup> *Ibid* p. 57

<sup>38</sup> *Ibid* p. 57

votre mère. Notaire : Vous êtes tout son portrait. Tout. Irène-Iris: C'est pour ça que je ne pouvais rien pour elle... Notaire : Parfois la mort brise certaines hérédités.<sup>39</sup>

Et, en effet, peut-être la mort réussira-t-elle à rompre cette fusion invisible, peut-être le testament et le portrait de la mère parviendront-ils à libérer Irène-Iris de l'emprise maternelle puisque ses dernières paroles (et la dernière réplique de la pièce) sont: «J'arrive à moi... J'arrive à moi... »<sup>40</sup>

Dominick Parenteau-Lebeuf, comme certaines auteures qui l'ont précédée, laisse croire que la seule solution qui permettrait la renaissance de la fille est le meurtre symbolique de la mère. Mais ici, de la mère féministe et non plus de la mère patriarcale. Puisque celle-ci est condamnée, sans possibilité de se défendre, pour ne pas avoir été à l'écoute des désirs de sa fille et pour l'avoir mise sur une fausse piste lorsqu'elle lui disait que les hommes et les femmes étaient dorénavant égaux. Comme le souligne Lucie Robert, « les mères, en effet, sont rarement là pour s'expliquer ou se défendre. Elles sont dites par le récit de filles, qui apparaissent comme autant d'incarnations de la figure d'Électre, effrayées à l'idée de devenir de nouvelles Clytemnestre » (Robert, 2004).

Les mères soixante-dixardes, elles aiment pas ça que leurs filles disent on n'est pas féministes. Elles aiment pas ça parce qu'elles ont l'impression qu'on les tue. Eh oui, on vous tue. Et puis après? Les Grecs, ils ont bien tué leurs parents de toutes les façons et on les joue encore. Il faut bien qu'on vous tue pour faire notre chemin à notre idée. Allez! Pan!<sup>41</sup>

Alors, comme les dramaturges des années 1970 qui avaient besoin de tuer la mère soumise pour s'affranchir et trouver leur identité, leurs filles, les filles de la

<sup>39</sup> *Ibid* p. 55

<sup>40</sup> *Ibid* p. 58

<sup>41</sup> PARENTEAU-LEBEUF, Dominick. (2002). *Dévoilement devant notaire*. Belgique : Lansman, p. 22



génération suivante, ont eu besoin de tuer la mère féministe pour s'émanciper. C'est la faute des mères. Décidément, impossible d'échapper au matricide.

### 2.2.2 *Tout comme elle* de Louise Dupré

Debout, c'est le vertige, l'insupportable vertige de la fenêtre devant le soir tombé. Mais je m'approche, j'ouvre les volets, je me penche pour entendre une fois de plus la plainte infinie des filles adressée aux mères sans réponse. Et la culpabilité. Et la culpabilité. J'écoute, jusqu'à sentir résonner dans mon ventre toute la douleur du monde, puis je me redresse enfin, et je me mets à marcher, je marche, seule en ma solitude, vers le scandale de ma nudité. Est-ce moi? Est-ce bien moi cette femme qui porte en elle toutes les mères du monde, ou une fille anonyme qui apprend à se dresser contre la mort? Peu importe qui je suis si je marche, si j'avance pas à pas dans ma solitude, peu importe mon nom si je ne succombe pas à la douleur indestructible des mères et des filles, si j'avance, pas à pas, vivante, vivante de ma seule vie, comme dans un amour désormais libre de toute éternité.<sup>42</sup>

*Tout comme elle* de Louise Dupré a été présentée en janvier 2006 à l'Usine C, dans une mise en scène de Brigitte Haentjens, et créée par sa compagnie, Les Sybillines. Cette pièce structurée en quatre actes regroupant chacun douze tableaux, questionne, sous différents angles, les rapports mère-fille. Ici, enfin, voix de mère et voix de fille se rencontrent dans une même pièce. Mentionnons ici que Louise Dupré avait déjà touché au théâtre dans les années 1970 comme membre du collectif féministe « Le show des femmes de Thetford Mines », avec la pièce *Si Cendrillon pouvait mourir*, jouée en 1975. De la même lignée que *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, création collective initiée par Pol Pelletier, elle mettait en scène des femmes qui questionnaient le rôle de la mère, la maternité et les pressions sociales qui

<sup>42</sup> DUPRÉ, Louise, (2006). *Tout comme elle*. Montréal : Québec Amérique.

attribuaient à la mère le rôle de relais du modèle patriarcal depuis des décennies, la rendant ainsi complice de la loi du père.

*Tout comme elle* est composée de monologues poétiques, de courts fragments de vie: « Je voulais qu'il se dégage du texte des personnages abstraits, des voix, des subjectivités parlantes qui iraient déterrer des sentiments, des perceptions qu'on a de sa mère, des moments de la relation qui soient en dehors d'un contexte précis. »<sup>43</sup> (Dupré et Haentjens, 2006)

Elles ne dialoguent pas, les mères et les filles, mais la voix de l'une et la voix de l'autre sont présentes. Dans les deux premiers actes, la voix de la fille, avec ses désirs de rapprochement, de connivences mutuelles, de co-reconnaissance... Mais il y a aussi la haine, la révolte contre cette mère parfois froide, autoritaire, intouchable, insensible, mère « plus mère que femme », qui exerce son emprise de la souffrance, victime entre toutes, ou contre cette mère « plus femme que mère » qui écrase celle qui ploie sous ses commentaires désapproubateurs. Louise Dupré dit cette rencontre qui n'a jamais eu lieu et qui fait en sorte qu'on écarte la moindre possibilité de ressemblance avec la mère ou qu'on fuit à grandes enjambées, « les filles ne tuent pas leur mère ni les mères leurs filles, c'est écrit, depuis le début des temps. »<sup>44</sup> Même si profondément, la mort est souhaitée pour amener la délivrance.

Ensuite, dans les vingt-quatre derniers tableaux, la voix de la mère, apparue pour la première fois au théâtre dans les années 1960 et presque disparue par la suite, refait enfin surface, voix souvent malmenée dans le passé par les filles dramaturges, voix qu'on étouffait pour qu'elle laisse les filles prendre leur envol. Voix de mères qui portent les regrets, les silences, les désirs d'avoir voulu autre chose, pour elle, pour leur fille, une meilleure communication, un échange plus harmonieux, plus serein:

---

<sup>43</sup> DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS. (2006). Conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens. Louise DUPRÉ. *Tout comme elle*. Montréal : Québec Amérique.

<sup>44</sup> *Ibid*

J'aurai voulu, de toutes mes forces voulu, être pour ma fille une autre mère que ma mère. Ne pas la soumettre. Ne pas l'étouffer. Surtout, ne pas l'étouffer. Rester là, à la frontière de sa vie, me faire discrète, petite oiselle, petite fée, ombre rose voguant dans un ciel d'une infinie bonté.<sup>45</sup>

Parce qu'il est douloureux, le rapport mère-fille. Mais comment briser la chaîne des générations? Ce texte n'apporte peut-être pas les réponses attendues depuis des générations par les mères et par les filles, qui ont tout essayé, solutions multiples allant jusqu'à la mort de l'une ou de l'autre. Mais ici, l'auteure a su faire place aux deux voix, dans l'égalité, énoncer enfin les tourments, toutes les frustrations même si la réconciliation finale, qui passe peut-être par une séparation nécessaire « Toute femme qui désire naître à elle-même, trouver une certaine maturité, doit passer par cette séparation-là, cette reconnaissance que sa mère n'est peut-être pas la mère avec un grand M, mais que c'est une mère comme elle pouvait l'être »<sup>46</sup> est encore hors de leur portée. Cette prise de parole, essentielle, est née de la fusion des voix créée par Dupré et Haentjens car, comme le dit si bien Brigitte Haentjens, ce texte « c'est la mise au monde d'une femme. »<sup>47</sup>

Le féminisme, pour autant qu'il reste une pensée ouverte, une question, n'est pas que l'affaire des mères et des grand-mères, mais peut l'être également des filles et des petites filles. Comment, en tout cas, pourrait-il en être autrement de la question du rapport à la mère que la plus parfaite égalité des sexes ne supprimera pas?

Dans le titre *Un chœur qui bat*<sup>48</sup>, que Stéphane Lépine donne à son dossier sur la production de *Tout comme elle*, je vois « chœur » et j'entends « cœur ». Cette inévitable surimpression rend compte du rapport du texte et de sa mise en scène qui est celui du cœur et du corps. Le texte de Louise Dupré bat, comme le cœur, dans le

<sup>45</sup> *Op. cit.* DUPRÉ, Louise, (2006).

<sup>46</sup> *Op. Cit.* DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS. (2006).

<sup>47</sup> *Op. Cit.* DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS. (2006).

<sup>48</sup> LÉPINE, Stéphane. (2006). *Un chœur qui bat*. Montréal : Publications Sibyllines.



grand corps chorégraphique qu'a formé Brigitte Haentjens avec cinquante comédiennes.

La « conversation » qui suit le texte publié de *Tout comme elle* se termine sur la phrase suivante de Louise Dupré : « D'ailleurs, la scène nous présente des corps qui touchent à terre, qui sont par terre, qui touchent le sol. Mais c'est sans doute aussi ce que je cherche dans l'écriture. [...] » Brigitte Haentjens : « Et ce sont tes mots qui vont habiter le corps des actrices. » Les corps épellent les mots. S'impose ici le contraste entre un texte apparemment sage, sobre, tout d'intériorité et une mise en scène qui dévoile l'intensité, pour ne pas dire la violence du désir qui anime le texte. Ce contraste n'est pas forcé. Il est au cœur du texte lui-même, un texte autosuffisant, une œuvre littéraire en soi, ensuite portée sur les planches pour devenir œuvre théâtrale.

Une œuvre qui raconte la relation mère/fille/mère vécue par une femme à travers les étapes qui ont fait de la petite fille la mère d'une fille devenue à son tour femme. Rapport non seulement réversible, mais reproduit à l'infini. Sans fin et sans fond, mémoire du corps dont on se détache et du corps qui se détache. À la fois blessure de la séparation et désir d'éloignement : « J'écoute, jusqu'à sentir résonner dans mon ventre toute la douleur du monde, puis je me redresse enfin, et me mets à marcher, je marche, seule en ma solitude vers le scandale de ma nudité. Est-ce moi ? »<sup>49</sup> Plus que de sobriété, c'est de retenue qu'il faut parler, pour bien laisser entendre que le texte de Dupré contient et retient des eaux qui ne demandent qu'à déborder et à tout engloutir. Haentjens dit que « le texte est écrit autour de la notion de ravage et, c'était d'ailleurs le titre initial, le titre de travail. »<sup>50</sup> Il faut parler aussi de mesure, au sens de rigueur, d'exactitude musicale — cela ne s'impose-t-il pas à propos d'une écrivaine qui pratique l'écriture la plus rigoureuse qui soit, celle de la poésie ? Mais comment prendre la mesure, dans une mise en scène, de l'indicible et de l'indéchiffrable, sinon

---

<sup>49</sup> Op. cit. DUPRÉ, Louise, (2006).

<sup>50</sup> Op. Cit. DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS. (2006).



en laissant les corps prendre le relais des mots? Corps et voix uniques et pourtant multiples.

Entrer en soi, se retrouver dans cet espace-là, un espace intérieur, un lieu qui permette d'être face à sa propre intimité, pour retourner vers l'extérieur, vers le monde. La subjectivité est une interface. « Le "je" du texte passe du statut de fille à celui de mère » commente Haentjens. Le texte est un voyage dans le temps et dans l'espace du féminin. Et c'est bien cela que met en valeur Haentjens, comme en fait foi sa remarque : « Certes chez tous les êtres humains la relation à la mère est fondamentale, mais ici Louise parle du mystère du tout comme elle : femme comme femme, être née d'une même et donner naissance à une même. Se séparer d'une même. » Chacune de ces femmes de tous âges vient inscrire son corps sur la scène dans le premier d'une saisissante suite de tableaux ayant pour épiscntre la construction de l'identité féminine. Une construction qui, ici, se déploie malgré et à travers les fragilités, les espaces de silence, les violences inavouées, presque inavouables, qui fondent le lien mère-fille. Haentjens a choisi d'explorer par le corps, d'extirper par images tout le doux-amer du texte écrit par Louise Dupré.

La place qu'occupe aussi chez Dupré la réflexion sur le féminin trouve quelques résonances chez Marguerite Duras, Elfriede Jelinek ou, plus près de nous, Dominick Parenteau-Lebeuf. Dupré fait du rapport à la mère le noyau de son questionnement sur la féminité. De façon moins marquée, mais avec la force incisive propre au genre, ses recueils de poésie sont également traversés, en filigrane, par des hordes de filles, mi- Électre, mi- petites filles modèles, tentant de s'arracher à la fatalité inscrite dans leur chair, luttant avec elles-mêmes pour se détacher, enfin, de leurs mères. Aussi, dans *Tout comme elle* - une œuvre littéraire autonome, conçue comme un objet achevé mais ouvert, lisible hors du contexte de la représentation, se répercute l'écho d'une dyade mère-fille. Ces petits instantanés, qui, par petites touches, dévoilent les blessures du non-dit, le douloureux d'une colère jamais advenue... Avortée, reportée, de page en page, elle continuera de gronder alors que timidement se dessinent des

personnages aux contours flous, aux identités multiples et changeantes, certes, mais néanmoins porteurs d'une singularité et d'une mémoire intime, surgissant par bribes : réminiscences d'un réveillon de Noël, d'un spectacle donné au collège, les cheveux de la mère sentant fort la permanente, sa robe « faite dans un coupon en solde ».

Des entités que Jean-Pierre Sarrazac désigne, comme des « impersonnages » (2004). À propos de ceux-ci, Louise Dupré affirme : « Je voulais qu'il se dégage du texte des personnages abstraits, des voix, des subjectivités parlantes qui iraient déterrer des sentiments, des perceptions qu'on a de sa mère, des moments de la relation qui soient en dehors d'un contexte précis. »<sup>51</sup>

Le texte ne prétend pas illustrer LA relation mère-fille mais plutôt un possible de celle-ci, fragmenté en petits éclats impressionnistes, lesquels, peu à peu, donnent à voir « la mise au monde d'une femme ». Or cette quête intime, déjà morcelée dans le matériau dramatique, se trouve fragmentée à nouveau par la représentation, distribuée dans chacune des individualités mouvantes qui forment le chœur en scène. Pour Brigitte Haentjens, il s'agissait de « faire entendre une parole unique mais diffractée ». Distribuée entre chacun des « impersonnages » quelque peu évanescents de l'œuvre, cette parole se trouve mise en voix et, surtout, mise en chair, alors que, d'un tableau à l'autre, mères et filles se multiplient, se fondent, se confondent. Le féminin comme territoire miné, la relation mère-fille comme champ de bataille et lieu de transmission d'une douleur indicible. Le texte traduit bien la singularité de toute quête identitaire, la difficulté d'accéder à soi pour enfin pouvoir dire « je », l'espoir d'une nouvelle naissance à soi.

---

<sup>51</sup> Op. Cit. DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS. (2006).

### 2.3 *ELLE: variation sur un t'aime* de Kym Brennan

Le féminin dans nos sociétés souffre... il ne souffre pas seulement derrière ses voiles en Afghanistan, dans son corps rongé par le sida en Afrique ou épuisé par ses performances de superwoman en Occident. Il souffre aussi de se voir enfermé dans l'homme qui ne sait plus comment accéder à son âme, s'en inspirer et s'en nourrir. Il souffre dans l'espace vide de la relation qui se cherche et se perd à travers les séparations et l'incapacité de s'engager. Il souffre dans le ventre des villes peuplées d'un nombre sans cesse croissant de célibataires qui cachent sous une illusoire indépendance leur quête d'amour secrète et désespérée. À travers ses blessures le féminin appelle le droit à être.  
(Sophie D'Oriona, *Nous sommes toutes des déesses...*)

Écrire pour le théâtre, c'est écrire pour des voix, des corps, écrire pour qu'il y est du bruit mais aussi du silence, du mouvement mais aussi des arrêts, des gestes suspendus. Nous avons écrit, dans le cadre de notre mémoire-crédation, cette pièce sortie de nulle part et de partout à la fois, en un jet et des milliers de réécritures. Un peu comme si c'était une autre qui l'avait écrite : des mots, des idées, une mémoire peut-être fictive, puisque nécessairement teintée par le temps et l'envie de dire au présent, peut-être ça, ce moment d'écriture qui contribue à donner envie d'écrire, encore et toujours. Dans l'écriture de cette pièce, dans notre écriture tout court, il me semble que quelque chose a bougé, une progression dans une direction longtemps recherchée.

#### 2.3.1 Vers une dramaturgie de l'intériorité

Il nous est apparu que la notion de la dramaturgie de l'intériorité empruntée à Sarrazac permettait de clarifier les enjeux de l'écriture biographique au théâtre. L'écriture au « je » n'exclurait pas l'adaptation dramatique du matériau biographique. L'invention d'un nouveau moi à la jonction du réel et de l'imaginaire passe par un coup d'oeil rétrospectif sur soi ou sur l'autre. En résulte une écriture sur fond



analytique. Le texte devient l'espace d'une vie inventée où la disposition même des mots sur la page suggère un rythme de lecture, le souffle de l'auteur. Des coupures sont pratiquées, des dates oubliées, des espaces choisis et certains passages privilégiés sont davantage détaillés. La dramaturgie de l'intériorité peut mettre en scène une œuvre écrite à partir d'un médium biographique qui peut appartenir, ou non, à l'auteur.

Le théâtre de l'intériorité prolonge l'idée de l'Intima Theater conçu par Strindberg. Le mariage de l'autobiographie et de la fiction révèle, nous dit Sarrazac, «une sorte de mal du siècle tout de velléité et de soif d'aventures. » (1995, p. 34) Strindberg rêvait d'un théâtre catalyseur d'un sentiment vécu par tous: sa représentation deviendrait un moment rassembleur qui consolerait les gens d'un mal collectif, le miroir de l'expression humaine où le spectateur projetterait sa propre souffrance sur la scène et y reconnaîtrait celle du monde. (Sarrazac, 1995) Strindberg installe ainsi une communication entre l'individuel et le social. Il est le premier à imposer une dramaturgie subjective en se plaçant au centre de son œuvre, parmi des personnages qui endossent les fragments de la personnalité de l'auteur sur le mode de la multiplication et de la projection. Ce théâtre à la première personne forme le canevas sur lequel l'auteur trace son autoportrait. Sarrazac décrit le projet de Strindberg: « Il invente au théâtre le point de vue intérieur: dispositif dramaturgique qui confère l'ubiquité à l'auteur et à son personnage autobiographique, qui leur permet d'être simultanément dehors et dedans. » (1995, p.78)

Le mémoire-crédation *ELLE*, variation sur un t'aime, utilise le principe de protagoniste-auteur (Sarrazac) et la distribution inclut des démultiplications de l'auteure. La pensée de l'auteure voyage à même l'intimité de chacune des *ELLE* dans un espace-temps propre à chacune et en même temps intemporel. *ELLE 6* peut exister ou peut ne pas exister dans le même espace-temps qu'*ELLE 16* ou *26* ou *36*. Et c'est valable pour chacune. *ELLE* (sans âge) est en quelque sorte la représentation du moi de l'auteure au moment de la représentation, un espace-temps soutenant ou supposant



un présent actuel. Inévitablement, la recherche d'une dramaturgie de l'intériorité passe par le moi souverain de l'auteur. L'auto engendrement de soi peut opérer selon différentes modalités; dans ce cas-ci, nous sommes témoins du sens de la quête identitaire de l'auteure, portée par le protagoniste et ses personnages. Le personnage de la mère est quant à elle, parfois « présente » parfois un souvenir, parfois un « voix d'outre-tombe ».

Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité, l'imagination brode de nouveaux motifs: un mélange de souvenirs, d'événements vécus, de libres inventions, et d'improvisations. Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous. La dramaturgie de l'intériorité se veut le point de rencontre, voire de friction, d'une œuvre théâtrale avec la biographie, la fiction et l'intimité. Écrit à partir d'un matériau intime qui peut ou non appartenir à son auteur, le récit est à la fois subjectif et romancé. Elle est construite de multiples impressions d'un même « je » dramatique qui converge vers l'éclosion identitaire dans un rapport de communication: un théâtre du moi pour un théâtre du monde.<sup>52</sup>

Cette dramaturgie emprunte un chemin irrégulier passant par la subjectivité de l'auteur. L'auteur se penche sur sa propre vie pour en trouver une autre, y tire les éléments qu'il veut communiquer au public dans les règles du théâtre: « Vie à la fois volée et restituée par le théâtre. Vie-témoin. Vie expérimentale en quelque sorte, théâtrale certainement [...] » (Sarrazac, 2004, p. 78)

Si le théâtre autobiographique implique un dévoilement de soi, il est aussi possible d'affirmer que chaque œuvre d'art a sa part de vérité inavouée ou accentuée. Pourtant, précise Sarrazac, la souffrance intime du sujet ne doit pas éclipser le texte théâtral. L'auteur doit se servir du contenu autobiographique pour étoffer le récit et travailler à ce qu'il constitue la voie essentielle de la création plus qu'un règlement de comptes

<sup>52</sup> Sarrazac, Jean-Pierre. (1995). *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen : Éditions Médianes.

personnels. Plutôt que d'entretenir le mal qui stimule sa créativité, l'auteur doit parvenir à s'en défaire pour que s'installe la distanciation, seul remède à ses maux (mots). La toute-puissance, vécue dans l'auto engendrement de soi, serait à la source du geste dramatique par lequel l'auteur réintégrerait et accéderait au réel. Vie fabriquée et pourtant vie fidèle, l'auteur dépeint l'inextricable coalition du mal de vivre. Sarrazac pointe l'écueil d'une telle dramaturgie: « La saisie de soi-même peut être mise en péril par la confusion émotive [...] ou par la prise de conscience d'un vide intérieur [...] L'œuvre n'est pas une finalité, une réponse à tout et, à la manière d'un journal intime, elle peut contenir plus de questions que de réponses. » L'auteur de l'écriture du moi est susceptible de tendre vers l'égocentrisme ce qui risquerait d'entraver l'objectivité de la dramaturgie de l'intériorité.

Là où le théâtre devient le plus fort, [...] c'est quand il rend réelles des choses irréelles. Le plateau alors devient un périscope de l'âme, il éclaire la réalité par l'intérieur [...]. Comment pourrait-on trouver l'autre, si l'on se perd soi-même? (Sarrazac, 1989, p. 67)

La quête du moi passe souvent par la redéfinition de l'enfance ou l'analyse de son propre passé. Épine dorsale de tout texte intime, l'identité mène l'auteur à hypertrophier ses caractéristiques, question de se voir, puis de se donner à voir. En tentant de régler un épisode douloureux ou d'analyser l'incompréhensible par la fiction, les œuvres théâtrales fourmillent de notices intimes et autobiographiques réunies dans une adaptation imagée et définissent une dramaturgie à la première personne. Le théâtre comme lieu d'exposition de l'autoportrait: un contact est établi entre le Je regardant et Je regardé. La dramaturgie de l'intériorité ouvre l'espace entre la subjectivité du moi et de l'autre. La dramaturgie de l'intériorité lève le voile sur les démons peuplant les maux communs.

*ELLE, variation sur un t'aime* propose une vision de la femme à différents moments de sa vie. Un récit identitaire générationnel, où chaque décennie poursuit une quête qui lui est propre.

### 2.3.2 Réflexion personnelle

Au début, nous sommes lus et nous sommes traduits dans la langue du lait. Récit détaillé de l'appel, récit détaillé de la réponse, récit perpétuel, récit infiniment recommencé où le pire est écarté, où le meilleur est amené, récit où tout est décrit et où tout s'attache ensemble dans l'espace du lait.

La mère décrypte, décode, interprète le moindre courant d'air, qu'il provienne du dehors ou du dedans, de la surface comme de la profondeur.

Sa voix relie ensemble le monde tout entier; le monde entier tient ensemble par sa voix. Le pire écarté, c'est la mort, le meilleur amené, c'est la vie.

(Suzanne Jacob, *Bulle d'encre*, 2001)

Au cœur de *ELLE, variation sur un t'aime*, se joue depuis toujours, nécessité et peur d'avancer, quête d'identité, besoin de "devenir", solitude... La voix qui dit « je », raconte la solitude, le lent apprentissage du silence et la peur de l'oubli, peu à peu, d'une naissance à soi, de la parole, puis de l'écriture. Puis une fois la rencontre établie avec les sentiments, les besoins de se dire et de se raconter reviennent s'imposer et la parole s'impose primordiale, bénéfique. Un mot, des mots réapparaissent, et la langue, en même temps que l'être, se reconstruit. Mais cette langue qui reprend forme reste cachée dans les mots, les phrases, c'est une langue intérieure, construite, qui dit cette renaissance. C'est une langue qui s'est, avec le temps, oubliée, elle reprend forme, retrouve ses mots. Langue ressurgie d'un long temps de silence, d'un désir de garder tout enfoui, langue originelle, notre langue de théâtre, là, a pris naissance.

Ce fut une grande joie de reprendre corps et vie, une petite parcelle de la mémoire féminine était de nouveau accessible; une sortie du vide, du silence, de l'absence, était ainsi entamée...

Sans en être consciente au moment de l'écriture, il est évident aujourd'hui que ce texte est une longue respiration. Un souffle nécessaire. « Le souffle-respiration d'une femme - sa *nephesh* dirait-on en hébreu – est son souffle de vie. » (Irigaray, 1996, p.14) Cette parole, entonnée à plusieurs *Elle*, est un tissage entre la respiration et le corps pour que se constitue un souffle unifié inscrit dans la réalité d'un moment d'histoire.

*Elle* se veut aussi pour nous, une représentation du féminin, constitué de colorations variées, d'une musicalité, de mouvements étonnants, et d'inconnu. Certes, *ELLE* est issue du particulier, mais l'écriture explore de vastes régions, prend des formes diverses que nous ne soupçonnions même pas au départ, et revient vers sa genèse, le corps sexué et mortel, d'où elle est partie, où elle est ancrée. Le genre est un point d'ancrage corporel incontournable, une particularité qui peut servir de base à l'esprit, qui lui, peut voyager sous bien des latitudes, et revenir à ce point, ce corps, sa maison. La mort est un point qui semble final et absolu. Et pourtant...

Le sujet-femme composé par l'histoire du féminisme est à la fois neutre et sexué, et il recherche un point d'équilibre entre deux mouvements: celui qui met fin à la dépendance d'un être morcelé par les qualités relatives et celui qui sait que le sujet femme n'est qu'une des positions de la femme comme être humain, ce sujet n'épuisant pas la totalité de son rapport au monde. (Irigaray, 1996)

Mais ELLES sont aussi un lien à la mère, à son absence et à son legs. Aujourd'hui, plusieurs femmes ont perdu le lien qui les liait à leurs mères ou ont choisi de l'ignorer, ou même de le rejeter. Jusqu'au jour où elles réalisent que leurs mères ne sont pas la cause de leurs propres sentiments de vide et d'incompétence. Elles ne sont



qu'une parfaite cible sur qui faire porter le blâme de la confusion et de la perte de l'estime de soi de toutes ces filles qui vivent dans une culture où l'on glorifie le masculin. Une femme qui aura rejeté volontairement, ou qui se sera sentie rejetée par sa mère souffrira d'un sentiment de ne pas avoir été materné, elle continuera, parfois inconsciemment, de rechercher toute sa vie ce qu'elle n'a pas reçu.

### 2.3.2.1 Les *ELLE*

Le monologue initial de *ELLE 16* a été écrit originellement à 16 ans par l'auteure et retravaillé pour servir de prémisse à l'œuvre *Elle, variation sur un t'aime*. Une envie de parcourir une longue période entre l'enfance et l'âge adulte d'*ELLE* justifie le choix par la suite des sauts de 10 ans entre 6 et 36 ans. À la base *ELLE* (sans âge) avait 46 ans ... Puis le besoin d'un moi initial, actuel de l'auteure pourrait justifier le choix de ne plus lui assigner d'âge, lui permettre d'être toute et aucune...

*ELLE 6*, qui joue à la maman avec une poupée Barbie, cherche l'amour et l'attention maternels.

*ELLE 16*, espère s'affranchir, désire la liberté, est frappée par le destin – la mort – et se découvre une toute puissance, une pulsion et une fragilité pour la première fois à travers la découverte sexuelle qui la laisse amère.

*ELLE 26*, quant à elle s'y perd. Elle recherche l'amour inconditionnel, cet amour maternel espéré et non ressenti, à travers les trop nombreux partenaires amoureux qu'elle n'arrive pas à aimer.

Le rapport aux hommes : ainsi, comme l'avait déjà observé Freud, le rapport qu'une femme entretient avec un homme est conditionné par le rapport qu'elle a avec sa mère. Les filles de mères défailantes sont «mal équipées pour s'engager dans leur destin de femme. » (Eliacheff et Heinich, 2002, p. 288). Puisque leurs mères ne les

ont pas suffisamment regardées et enveloppées de tendresse et d'attention, de telles femmes recherchent l'amour et l'attention de la fusion initiale à travers des partenaires multiples. Il y a là quelque chose de l'ordre de la compulsion érotique, qui vise à remplir un vide dû à manque maternel, à une absence de regard et d'égards. À travers ce besoin absolu d'être dans le regard de l'homme, un regard qui lui fera oublier sa solitude, ne serait-ce qu'un instant, la femme témoigne d'un besoin plus viscéral: confirmer, à travers la séduction, une identité, un besoin d'exister.

Je sais même plus si je cherche l'amour ...ou la haine. Des fois je me déteste tellement après avoir laissé un autre gars me passer dessus que je pense que peut-être que je fais exprès. Peut-être que j'aime ça. Peut-être que me perdre dans le moment, dans l'autre, toujours un peu plus, être toujours un peu moins moi. Un peu plus rien, anonyme, invisible, absente. Un néant confortable. Les yeux fermés, enrobés d'un corps anonyme, d'un souffle qui est pas le mien, peut-être que je suis bien. Bien de ne pas avoir à exister pour un moment, autrement. (*ELLE 26*)

Du fait qu'elle ne s'adresse pas à son sujet véritable, la mère, cette quête de valorisation de soi par amant interposé peut conduire à un besoin d'amour maladif. Il arrive que des filles soient mal aimées ou pis, pas du tout aimées par leur mère, qui ne leur manifeste à peu près pas d'intérêt. Forcément, cela se répercute sur elles à travers leurs relations amoureuses, au moyen desquelles elles recherchent de l'attention singulière. Cependant, ce sont des filles malhabiles puisque: « Comment exprimer de l'amour [...] quand on n'a été touchée par aucune forme d'amour [...], et quand on n'a jamais été reconnue comme femme sinon par une sexualité monnayée? » (Eliacheff et Heinich, 2002, p. 120). Leur quête relève d'un « besoin névrotique d'amour » (Karen Horney).

*ELLE 36*, est désillusion, désaveu et désespoir. Ses nombreux questionnements sans réponse ne lui amènent que colère et rage. Elle cherche, elle ne sait trop quoi et

découvre le vide. Le manque d'amour est si grand qu'elle n'arrive plus à combler ce trou noir intérieur qui engloutit tout.

### 2.3.2.2 Le manque d'amour

Le besoin névrotique d'amour : Karen Horney a éclairé ce comportement compulsif, surtout féminin, qu'est « le besoin névrotique d'amour » dans son ouvrage *La psychologie de la femme* (1967). Il s'agit d'un « besoin accru du névrosé d'être aimé, estimé, apprécié, d'être aidé, soutenu, conseillé et comme une sensibilité accrue à la frustration de ces besoins » (Horney, 2002). S'amorce alors une quête d'amour absolu, impossible. De telles femmes veulent être regardées, convoitées, aimées afin de panser leur estime de soi écorché. Par-dessus tout, elles craignent le rejet et l'abandon, qui raviveraient le traitement qu'elles ont connu de leur mère.

Comment distinguer entre le besoin névrotique d'amour et le besoin normal de tout être humain de recevoir de l'amour ? Pour Horney, le besoin névrotique d'amour est compulsif et s'exerce sans discrimination. [...] C'est la survalorisation de l'amour. Tout particulièrement à un type de femmes névrosées qui se sentent malheureuses, inquiètes, déprimées, aussi longtemps qu'elles n'ont pas quelqu'un qui soit à leur dévotion, qui les aime ou qui éprouve de la sympathie pour elles. (Horney, 1978, p. 258)

Clairement, nous reconnaissons dans cette explication le comportement d'*ELLE 16* et *26* : besoin de réparation de l'estime de soi, besoin de plaire et d'être placée sur un piédestal pour réparer une blessure narcissique. Horney précise que le besoin névrotique d'amour est une manifestation de la « fixation à la mère ». Il semble que ce besoin névrotique d'amour soit une nostalgie durable de l'amour de la mère, qui n'était pas librement accordé dans la première enfance.



Parmi tous ces mots qui déboulent, à travers les dédales du labyrinthe textuel, une seule voix se donne à lire ici, soit celle de la fille qui écrit. À travers le souvenir et la mémoire, par les pensées et la parole, l'être perdu continue à exister par-delà la matérialité du corps. Il s'agit, enfin, d'une mémoire subjective de sa relation à l'autre et qui sert la demande inconsciente de réparation. De ce fait, dans la reconstitution et la réécriture des souvenirs, le travail de la mémoire agit aussi comme un liant ; il fabrique du continu avec du discontinu, assurant ainsi une part de réparation ; les souvenirs qui surgissent sont cousus les uns aux autres afin de réaliser une sorte de patchwork mémoriel. L'écriture prend ainsi de l'ampleur et se constitue de plus en plus de manière à laisser entendre une voix qui saura enfin, littérairement, prendre sa place.

Chus une moitié, une demie et jamais je ne s'rai un tout. J'haïs que tu sois partie si vite, si tôt! J'avais besoin d'toi, moi! Maintenant c'est froid, c'est vide, c'est laid et j'suis horriblement seule. C'est pu possible maintenant. J'déteste cette sensation de vide, cette horreur métallique. J'ai mal. J'ai tellement mal que j'arrive pu à respirer. J'te cherche partout. Jamais j'te trouve. Plus j'te cherche, moins j'te trouve. C'est horrible comme sensation de toujours courir, courir... Courir après quequ'chose et savoir que jamais tu vas l'atteindre ... (ELLE 26)

Dans l'œuvre elle-même, ou plutôt pendant que l'œuvre se fait, l'auteure-protagoniste recherche dans le souvenir de sa mère une partie d'elle-même, au minimum un legs. Écrire est ici un travail de mémoire où l'histoire de l'une s'entrelace si étroitement avec l'histoire de l'autre que l'écriture devient une nécessité vitale. C'est comme si la narratrice se refusait à faire écho au double meurtre initial perpétré par la mère (une mère qui tue la mère en elle) en se demandant comment ne pas se tuer aussi en tuant son propre souffle de vie.



Quand elle est morte, j'ai arrêté de respirer moi aussi. On avait jamais rien partagé. Y m'a semblé que c'était la moindre des choses. Souffle (elle épelle) s-o-u-f-f-l-e souffle, souffre (elle épelle) s-o-u-f-f-r-e souffre, tout c'est passe entre le L et le R. (elle épelle) E-l-l-e elle, (elle épelle) a-i-r. [...] J'ai arrêté de respirer parce que si je continuais, ça faisait trop mal. On avait jamais rien partagé, ça m'avait semblé la moindre des choses. Mais c'était pas la moindre des choses. C'était la pire. C'était un trou dans un poumon. Un arrêt de vie obligé mais en continuant d'avancer. Une balloune qui se dégonfle, qui va partout sans aller nulle part, pis qui tombe au sol en étant plus rien d'autre que du caoutchouc ratatiné. Plus d'aucun intérêt. Un petit bout de rien du tout. Qui avait été beaucoup. Coloré, léger, amusant, et là, rien. Un laisser par terre jusqu'au lendemain matin. Balayé, pis jeté. C'était pas la moindre des choses. (ELLE 16)

### 2.3.2.3 La maternité

Et cette question, qui réfère à la continuation de la lignée, en pose une autre : comment transformer ce qu'on a reçu, même s'il s'agit d'un legs de peu de valeur, en quelque chose de mieux adapté à soi, à la condition présente ?

Je sais pas si ta mort a réveillé chez moi la peur de mourir. Est-ce que parce que t'es morte, j'ai passé ma vie à avoir peur de mourir aussi. Est-ce que ta disparition a enclenché le début de toutes les disparitions qui ont suivi dans ma vie. De tous ces départs obligés, de toutes ces fins que je me suis infligées. Est-ce que ça faisait partie du legs ça? Qu'est-ce qui s'est ancré à l'intérieur de moi au moment où j'ai lâché ta main? Comment est-ce que j'aurais pu ne rien laisser entrer? Est-ce que j'aurais pu te laisser partir et ne pas en être imprégnée? Je sais pas. Je pense que peut-être ça venait avec. Mais je pense aussi que c'est une partie intégrante de ce que je suis. Je pense que ta mort a rendu ça plus évident, mais je pense pas qu'elle y soit pour beaucoup autrement. Je pense que tu m'avais déjà légué tout ça. On sait à peine qui on est, comment on sait ce qu'on laisse? (ELLE)

Grâce au ressassement qui témoigne souvent de récits de deuil, l'écriture se veut réparatrice et dévoile son pouvoir auto-génésique. Partant du choc de l'événement vécu, du deuil, le récit glisse lentement vers une assomption qui, sans être

nécessairement réparatrice, apporte une certaine sérénité qui lui permet de se créer elle-même.

N'ayant pas l'impression d'avoir reçu, que pouvons-nous offrir? Le questionnement de la maternité se pose pour *ELLE*. Elle ne veut pas ne pas être mère et pourtant elle est terrifiée à l'idée de le devenir. Beau paradoxe, legs de la maternité avorté entre *ELLE* et sa mère?

Je ne sais pas exactement ce que j'ai reçu. Je ne sais pas si j'ai beaucoup à donner. Je ne sais pas si je ferais pire ou mieux. Je ne sais pas si c'est important. Mais je sais que je ne veux pas que ça s'arrête ici.

Je ne veux pas que ça s'arrête ici parce que ce serait comme si t'étais morte pour rien. Comme si ta mort ne m'avait rien appris. Comme si apprivoiser le manque pendant des années n'avait servi à rien. Ce serait aussi comme une fin non-voulue, non-achevée. Une partie pas terminée. Un début de quelque chose, resté sur sa faim.

Ce vide à l'intérieur de moi, j'ai peur qu'il devienne un trou béant. Je sais qu'on est devenue plus que des mères. Mais si c'est pour ne plus jamais l'être alors à quoi ça sert. Est-on vraiment plus heureuse? Si depuis des milliers d'années nos corps créent la vie. Est-ce qu'on a tort de penser que ce n'est plus la priorité? Que la vie, ce n'est pas juste ça au fond.

Est-ce mon horloge biologique qui déraile? Est-ce que je ne suis pas à dire à toutes celles qui ont choisi de ne pas donner la vie, qu'elles n'ont rien compris? Quelles ont tort de penser que leur bonheur est à l'extérieur de leur corps? Ça n'a évidemment aucun sens. On est plus qu'un corps. Les féministes nées de ta génération et projetées dans la mienne ont mené de grands combats, toutes ces batailles gagnées pour que nous ayons le choix. Nous ont-elles offert un choix? Je ne sais pas. Pourtant, je sens que je ne pourrais pas être que mère, incroyable quand même de dire aujourd'hui « n'être que mère »! Comme si c'était devenu insuffisant. Peut-être que oui. Peut-être que ça ne suffit plus. Peut-être que vos combats ont tracé un chemin que l'on ne peut plus parcourir autrement. Peut-être qu'il faut être tout à la fois. Mais comment ne pas être si peu de chose en étant tout ?

Je ne sais si ta mort a tout changé pour moi. Je ne sais pas si apprendre à être moi a été plus ardu sans toi. Je ne sais pas si être mère était heureux pour toi. Mais je sais que l'idée de toi m'a manqué. Je sais que j'aurais aimé ressentir le

mot « mère ». Pour moi, actuellement, il est si peu de choses. Et j'ai si peur qu'il ne devienne jamais rien de plus. J'ai toujours eu peur de ne pas savoir incarner ce mot... peut-être de ne pas être à la hauteur, peut-être de ne pas savoir aimer inconditionnellement, peut-être peur d'aimer vraiment, d'aimer tout court.

Je balance toujours... maintenant entre la déception de mon sang qui coule, et la terreur profondément ancrée qu'un matin, il ne coule pas. (ELLE)

*Elle, variation sur un t'aime* est une quête d'identité. Une exploration du féminin, certes, mais aussi une tentative de relation à la mère, à son legs et à ce qu'il reste de nous : Nous, femmes, filles et mères. Une vérité, une conséquence, une mémoire, un manque d'amour, un cri... puis une renaissance.

## CONCLUSION

Somme toute, nous pouvons faire un bilan plutôt sombre du personnage de la mère à travers les décennies de dramaturgie féminine. Les textes des femmes donnent à voir des mères qui se sont cherchées et qui se cherchent encore, qui sont constamment aux prises avec leurs démons intérieurs, des mères soit tournées vers elles-mêmes, soit perçues comme instruments des valeurs patriarcales. Force est de constater que très peu de protagonistes maternels créés par nos dramaturges ont été à l'écoute des désirs de leurs filles ; elles n'ont pu, par conséquent, créer une communication réelle avec celles-ci.

À travers toutes les pièces consultées, se dégage un trait commun, soit la grande place accordée à la voix de la fille. Non seulement s'expriment-elles pour elles-mêmes mais bien souvent, les filles logent en elles et exposent la voix de la mère, commentent les choses en son nom puisque les mères sont souvent réduites au silence. Ces voix, parfois revendicatrices, parfois plus nuancées, reflètent les relations mère-fille, les métaphorisent ou les diabolisent. Ces voix sont donc inextricablement liées aux embrouillements issus de ces relations tumultueuses ainsi qu'aux conséquences qu'elles entraînent.

Quant à l'écriture elle-même, nous pouvons tirer quelques conclusions. D'abord, le théâtre est le lieu idéal des confrontations des jeux de pouvoir et des duels. Dans la première période (1960-1973) les dramaturges féminines ont su utiliser à bon escient de nombreux mécanismes théâtraux pour permettre aux personnages de s'affronter dans des joutes verbales qui ont fait poindre les difficultés des relations mère-fille. Les attaques et les ripostes fulgurantes ont fait en sorte d'entraîner le lecteur dans les dédales de ce rapport pour le moins conflictuel.

Dans la deuxième période, c'est-à-dire de 1974 à 1979, les auteures ont fait preuve d'une grande originalité en déployant le plein potentiel de la physicalité théâtrale. Le



jeu des comédiennes dont les actions et les gestes sont transcrits dans les nombreuses didascalies accentue le côté dramatique et parfois violent de la dyade mère-fille. Toutefois comme la mère n'a pas droit à la parole et qu'elle est confinée au rôle de pantin, les confrontations mère-fille n'ont pas lieu car les dramaturges ont relégué la mère au second plan parce que la fille s'impose au premier plan.

Nous observons dans plusieurs pièces des décennies suivantes, un retour à un théâtre plus traditionnel, composé de monologues et de dialogues. Mais ici, les rivalités mère-fille sont privées d'un langage puisque la mère est écartée de scène. C'est donc dire que l'espace et le langage théâtral ont été peu investis par les dramaturges pour expliquer ou encore aplanir les relations mère-fille. Il faut cependant préciser que Carole Fréchette, avec *Baby Blues*, et Dominick Parenteau-Lebeuf avec *Dévoilement devant notaire*, ont opté pour une approche différente, utilisant plusieurs mécanismes théâtraux pour aborder cette dyade. L'écriture chez Fréchette a tenté de démontrer que le lieu théâtral pouvait être un espace de rassemblement pour une généalogie de femmes, de même qu'un endroit rêvé pour une prise de parole salvatrice. Chez Parenteau-Lebeuf, les jeux de rêve ont créé un univers onirique où le lecteur-spectateur pouvait, malgré la mort de la mère, imaginer les conséquences et les aléas d'une relation destructrice pour la fille puisqu'elle était aux prises avec le temps et les images qui se liguait contre son désir de liberté.

La constatation ultime à laquelle nous en arrivons est que le rapport mère-fille n'a pas véritablement évolué depuis le début des années 1960 dans le théâtre des femmes au Québec. Bien sûr, un rapport aussi intime ne peut être « réglé » une fois pour toutes et chaque génération doit revivre le processus de séparation et d'individuation. Mais pourquoi la voix de la mère fait-elle aussi peur à la fille? Pourquoi autant de dramaturges se sentent-elles obligées de réduire la mère au silence?

La voix donnée à la mère dans les années 1960, la prise de conscience de la nécessité d'un détachement mère-fille et d'une quête d'identité individuelle devaient ensuite

aboutir, en toute logique, à un rapport mère-fille harmonieux. Mais contre toute attente, cette piste n'a pas été suivie par les dramaturges féminines des années suivantes. Au contraire, elles ont retiré à la mère cette voix salvatrice et l'ont poussée dans un gouffre, croyant ainsi, en se débarrassant d'elle, réussir à mieux vivre, à trouver un équilibre et une identité de femme en rupture avec les valeurs patriarcales.

Qui plus est, les dramaturges des années 1970 vont jusqu'à faire un procès à la mère, la jugeant et la condamnant, sans lui laisser de mots et de place pour se défendre. Elle est donc mise à mort par les dramaturges. À tout le moins, certaines, comme Marchessault, envisagent-elles une autre voie, rêvent-elles d'un monde nouveau, différent, où les mères et les filles pourraient enfin être réunies pour communiquer.

Les auteures des décennies suivantes qui, en majorité, tuent la mère avant même que la pièce ne débute, ne lui laissant aucune parole, aucune chance de créer avec leur fille un rapport positif. La seule réponse trouvée par les filles dramaturges: tenir la mère à l'écart de l'espace scénique et donner toute la place à la voix et à la parole de la fille. Les spectateurs auront ainsi l'impression que la fille ne peut se libérer que lorsque la mère sera morte et enterrée. Au moment où nous aurions pu croire qu'une évolution était inévitable puisque les filles de cette génération étaient nées de femmes féministes, force est de constater que, à l'inverse, elles poursuivent avec le matricide, rejetant sur la mère féministe toutes les fautes, refusant de lui donner la parole pour qu'elle puisse se défendre. En fait, la seule mère avec laquelle les filles semblent pouvoir composer est la mère morte, celle qui ne peut répondre, celle qui ne peut se défendre. Elles ne se donnent même plus la peine de justifier les défauts de la mère, comme le faisaient les dramaturges des décennies précédentes. Elles la condamnent sans explication. Comme le mentionne Élisabeth Badinter dans son dernier essai :

Filles de mères féministes, militantes ou non, elles ont procédé au règlement de compte classique des filles à l'égard des mères [...] Échec des mères que les filles ne veulent pas imiter et que l'on peut résumer ainsi: vous avez tout sacrifié pour votre indépendance [...] tu as tout sacrifié à ton indépendance, y compris

moi-même. [...] et au lieu de cela, vous assumez la double journée de travail, vous êtes sous-estimées professionnellement et au bout du compte vous êtes perdantes sur tous les fronts. Pour la première fois, les mères critiquées étaient celles qui s'étaient battues pour l'indépendance des femmes. Au-delà de cette critique, c'est l'étiquette "féministe" qui fut rejetée, comme si elle donnait une image détestable des femmes. (2010, p. 161-162).

La mère silencieuse ne fait pas peur, ne peut confronter les filles sur leurs choix de vie, les forcer à se remettre en question. C'est en effet beaucoup plus facile de rejeter sur l'autre le poids de ses propres échecs, de son mal de vivre, de ses difficultés de coupler vie de femme et maternité. Il faut une coupable pour se donner bonne conscience, comme l'ont fait les dramaturges féminines depuis le milieu des années 1970. Ici, il s'agit d'une coupable, toujours la même: la mère.

On voit bien que, comme le mentionne Adrienne Rich, « Accepter, intégrer et raffermir en nous à la fois la mère et la fille, n'est pas chose facile, parce que les comportements patriarcaux nous ont encouragées à scinder et à polariser ces images, et à projeter tout ce qui est non souhaité, colère, honte, pouvoir, liberté, sur l'autre "femme" » (1980: 252).

Il est vrai, toutefois, que certaines dramaturges ont permis à la mère de s'exprimer sur scène, notamment dans la pièce de Jennifer Tremblay, *La liste* (2000). Mais il s'agit ici d'une subjectivité de mère qui, bien qu'elle puisse s'exprimer, ne le fait pas dans un contexte propre à nourrir la relation mère-fille.

Aucune solution n'est véritablement proposée, par la nouvelle génération de dramaturges, pour faire évoluer les relations mère-fille. Comme le thème est encore aujourd'hui d'actualité et au cœur de la dramaturgie féminine sous bien des formes, nous gardons l'espoir d'un jour arriver à créer un rapport mère-fille qui permettrait à toutes de mieux vivre la féminité et la maternité.



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres dramatiques analysées

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick. (2002). *Dévoilement devant notaire*. Belgique : Lansman.

DUPRÉ, Louise, (2006). *Tout comme elle*. Montréal : Québec Amérique.

### Œuvres dramatiques

BOUCHER, Denise. (1996). *Les Divines*. Montréal : Les Herbes rouges.

BOUCHER, Denise. (1978). *Les fées ont soif*. Montréal : Éditions TYPO.

DE LA CHENELIÈRE, Evelyne. (2009). *L'imposture*. Montréal : Leméac.

DELISLE, Jeanne-Mance. (1980). *Un reel ben beauf ben triste*. Montréal : Pleine lune.

EN COLLABORATION. (1992). *La nef des sorcières*. Montréal : L'Hexagone.

EN COLLABORATION. (1976). *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*. Montréal : Remue-ménage.

EN COLLABORATION (Le show' des femmes de Thetford Mines). (1980). *Si Cendrillon pouvait mourir*. Ottawa : Remue-ménage.

FRÉCHETTE, Carole. (1995). *Les quatre morts de Marie*. Montréal : Les Herbes rouges.

FRÉCHETTE, Carole. (1989). *Baby Blues*. Montréal : Les Herbes rouges.

GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER. (1979). *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. Montréal : Remue-ménage.

GAGNON, Marie-Ève. (1999). *Trois sombres textes pour une actrice éclairée; suivi de Pitié pour les vieilles chiennes sales*. Montréal : Les Herbes rouges.

HÉBERT, Anne. (1967). *Le temps sauvage*, suivi de *La mercière assassinée* et *Les invités au procès*. Montréal : L'arbre HMH.

LABERGE, Marie. (1985). *Deux tango pour toute une vie*. Montréal : Boréal.



LABERGE, Marie. (1983). *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*. Montréal : Boréal.

LABERGE, Marie. (1987). *Oublier*. Montréal : Boréal.

LABERGE, Marie. (1992). *Aurélie, ma sœur*. Montréal : Boréal.

LORANGER, Françoise. (1967). *Encore cinq minutes ; suivi de Un cri qui vient de loin*. Ottawa : Cercle du livre de France.

*Cri qui vient de loin*. Montréal, Pierre Tisseyre.

MARCHESSAULT Jovette. (1985). *Anais dans la queue de la comète*. Montréal : Pleine Lune.

MARCHESSAULT Jovette. (1982). *Le terre est trop courte, Violette Leduc*. Montréal : Pleine lune.

MARCHESSAULT, Jovette. (1980). *Tryptique lesbien* [sic]. Montréal : Pleine lune.

PEDNEAULT, Hélène. (1988). *La déposition*. Montréal : VLB éditeur.

PELLETIER, Maryse. (1989). *La rupture des eaux*. Montréal : VLB éditeur.

PELLETIER, Pol. (1989). *La lumière blanche*. Montréal : Les Herbes rouges.

RUEL, Francine. (1982). *Les trois grâces*. Montréal : Leméac.

TREMBLAY, Jennifer. (2008). *La liste*. Longueuil : Les Éditions de la Bagnole.

TREMBLAY, Jennifer. (2008). *Le carrousel*. Longueuil : Les Éditions de la Bagnole.

VAILLANCOURT, Lise. (1991). *Billy Strauss*. Montréal : Les Herbes rouges.

VAILLANCOURT, Lise. (2008). *Les exilés de la lumière*. Montréal : Dramaturges éditeurs.

VAILLANCOURT, Lise. (1988). *Marie-Antoine, opus 1*. Montréal : Les Herbes rouges.

### **Ouvrages et articles sur le féminisme, la maternité et les relations mère-fille**

BOLEN, Jean Shinoba. (2004). *Goddesses in every women*. New York : Harper Collins.

CAPLAN, Paula J. (1993). *C'est pas la faute des mères*. Paris : Le Jour.

CIXOUS, Hélène, Madeleine GAGNON et Annie LECLERC. (1977). *La venue à l'écriture*. Paris : Union générale d'éditions.

CLÉMENT Catherine et Julia KRISTEVA. (2007). *Le féminin et le sacré*. France : Pocket.

COLLECTIF CLIO. (1992). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* (2<sup>e</sup> éd.). Montréal : Le Jour.

D'ORIONA, Sophie. (2004). *Nous sommes toutes des déesses : les archétypes féminins pour mieux se comprendre*. Montréal : Éditions de l'Homme.

DOWING, Christine. (2007). *The Goddess : Mythological Images of the feminine*. New-York : Authors Choice Press.

ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH. (2002). *Mères-filles, une relation à trois*. Paris : A. Michel.

FÉRAL, Josette. (1994). Du texte au sujet. Conditions pour une écriture et un discours au féminin. Lori SAINT-MARTIN (dir.). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois* (t. II). Montréal : XYZ éditeur, p. 43-40.

HEINICH, Nathalie. (1996). *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 408 p.

Heinich, Nathalie. (2000). *Être écrivain : Création et identité*. Paris : La Découverte.

Heinich, Nathalie. (2003). *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*. Paris : Albin Michel.

HIRSCH, Marianne. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

HORNEY, Karen. (2002). *La psychologie de la femme*. Paris : Petite bibliothèque Payot.

IRIGARAY, Luce. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit.

IRIGARAY, Luce. (1981). *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montréal : Éditions de la Pleine lune.

Irigaray, Luce. (1996). *Le souffle des femmes*. Paris : Action catholique générale féminine (ACGF).

IRIGARAY, Luce. (1985). *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Les Éditions de Minuit.

LESSANA, Marie-Magdeleine. (2000). *Entre mère et fille, un ravage*. Paris : Pauvert.

MURDOCK, Maureen. (1990). *The Heroine's Journey; Woman's Quest for Wholeness*. Boston : Shambhala Publications, Inc.

PINKOLA ESTES, Clarissa. (2001). *Femmes qui courent avec les loups*. Paris : Livre de poche.

ROBERT, Lucie. (2004). Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes. Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.). *La narrativité contemporaine au Québec 2 : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval, p. 61-85.

SAINT-MARTIN, Lori (dir.). (1992) *L'autre lecture : La critique au féminin et les textes québécois* (t. I). Montréal : XYZ éditeur.

SAINT-MARTIN, Lori (dir.). (1994). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois* (t. II). Montréal : XYZ éditeur.

SAINT-MARTIN, Lori. (1992). Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec. Voix et Images, (52), Automne, p. 78-88.

SAINT-MARTIN, Lori. (1999). *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec : Nota bene.

SERVAN-SCHREIBER, Perla. (1994). *La féminité : De la liberté au bonheur*. Paris : Stock.

WINCKLER, Laura. (2005). *Femme, fille de déesses : ses visages cachés*. Paris : Éditions du Huitième Jour.

### **Ouvrages et articles sur l'écriture**

CORRIVEAU, Hugues. (2006). Le corps parle. *Pierre Neveu, Marcel Labine, Louise Dupré, Herménégilde Chiasson, Christian Roy*. Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire, (122), p. 33-36. <http://id.erudit.org/iderudit/36500ac>

CYR, Catherine. (2006). Mater Dolorosa : Tout comme elle. *Jeu*, 120(3), p. 19-23. <http://id.erudit.org/iderudit/24387ac>

DIDIER, Béatrice. (1981). *L'écriture-femme*, Paris : PUF.

DUPRÉ, Louise et Brigitte HAENTJENS. (2006). Conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens. Louise DUPRÉ. *Tout comme elle*. Montréal : Québec Amérique.

FRÉCHETTE, Carole. (1991). Questions et confidences. *Jeu*, (61), décembre, p. 27-28. <http://id.erudit.org/iderudit/27688ac>

FRÉCHETTE, Carole. (1996). Parmi les milliards de mots. *Jeu*, (78), mars, p. 8-11. <http://id.erudit.org/iderudit/27158ac>

JACOB, Suzanne. (2002). *Comment pourquoi*. Trois-Pistoles : Édition Trois-Pistoles.

JACOB, Suzanne. (2001). *La bulle d'encre*. Montréal : Les éditions du Boréal.

KNAPP, Alain. 1993. *A.K. Une école de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud-Papiers.

LAFON, Dominique. (1997). L'image de la femme dans le théâtre québécois. *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1(1), p. 148-152.

LAMY, Suzanne. (1979). *D'elles*. Montréal : L'Hexagone.

LAMY, Suzanne. (1986). Écriture de femmes. *Magazine littéraire*, (234), octobre, p. 99-100.

LAMY, Suzanne et Irène PAGES (dir.). (1984). *Féminité, subversion, écriture*. Montréal : Remue-ménage.

LÉPINE, Stéphane. (2006). *Un cœur qui bat*. Montréal : Publications Sityllines.

L'HÉRAULT, Pierre. (2006). Le battement des mots. *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, (209), p. 52-54. <http://id.erudit.org/iderudit/17627ac>

MAMET, David. 2000. *Three Uses of the Knife : on the nature and purpose of drama*. New York : Random House.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick. (1993). Histoire d'une jeune femme piquée d'héroïnes et de son double qui écrit pour elle. *Jeu*, (66), mars, p. 19-22. <http://id.erudit.org/iderudit/29513ac>

PAVLOVIC, Diane. (1984). Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes. *Jeu*, (31), p.142-144.

PAVLOVIC, Diane. (1988). La déposition. *Jeu*, (47), juin, p. 166-170. <http://id.erudit.org/iderudit/28092ac>



RICHARD, Hélène. (1996). Les Divines. Jeu, (79), juin, p. 140-144.  
<http://id.erudit.org/iderudit/27080ac>

ROBERT, Lucie. (2000). Une carrière impossible: La dramaturgie au féminin. Lucie JOUBERT (dir.). *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*. Québec : Nota bene, p. 141-156.

SAINT-MARTIN, Lori. (1991). De la mère patriarcale à la mère légendaire : Triptyque lesbien de Jovette Marchessault. Voix et Images, (47), hiver, p. 244-252.

VOGLER, Christopher. (2007). *The Writer's Journey*. Californie : Michael Wiese Productions.

### **Ouvrages et articles sur l'autorévélation et le désir d'exister**

CAMPBELL, Joseph. (1972). *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.

ENUMAH, Renee. (1994). *Acting for Real; Drama Therapy Process, Techniques and Performance*. London : Editions Brunner-Routledge.

GORDON, Rosemary. (1975). The creative process : self-expression and self-transcendence. *Creative therapy*. New York: Pitman, p 1-25.

LANDY, J. Robert. (1993). *Persona and Performance*. New York : The Guilford Press.

MAY, Rollo. (1975). *The courage to create*. New York : Norton

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MILLER, Alice. (1990). *La souffrance muette de l'enfant : l'expression du refoulement dans l'art et la politique*. Paris : Aubier.

MILLER, Alice. (1983). *Le drame de l'enfant doué; à la recherche du vrai soi*. Paris : Presses universitaires de France.

MORENO, J.L. (1987). Le rôle et la genèse de la personnalité créatrice et le psychodrame. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : Presses universitaires de France, p. 67-125 et 157-201

ROGERS, Carl R. (2005). Vers une théorie de la créativité. *Le développement de la personne*. Paris : Inter Éditions, p. 230-240.

TAYLOR, Charles. (1991). *Grandeur et misère de la modernité : Le malaise de la modernité*. Montréal : Bellarmin.

TAYLOR, Charles. (1998). *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne*. Montréal : Les éditions Boréal.

WALLAS, Graham. (1930). *The art of thought – model of the creative process*. New York: Harcourt.

### **Ouvrages et articles généraux sur le théâtre**

ANZIEU, Didier. (1981). Des cinq phases du travail créateur et de leurs inscriptions dans l'œuvre. *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, p. 93-141.

ARISTOTE. (1990). *Poétique*. Paris : Le livre de poche.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.). (2003). *Théâtres québécois et canadiens français au XXe siècle : Trajectoires et territoires*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

CENTRE D'ESSAI DES AUTEURS DRAMATIQUES. (1985). *20 ans*. Montréal : VLB éditeur.

DAVID, Gilbert. (1988). Une dramaturgie à deux vitesses. *Parachute* (52), p. 66-69.

DONNELLAN, Declan. (2004). *L'acteur et la cible : règles et outils pour le jeu en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables*. Saussan : L'Entretemps.

GAGNON, Marie-Ève. (2009). *Rideau de verre. Auteures et scène québécoise. Portrait socio-économique*. Montréal : AQAD.

GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFÜN. (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa : Leméac.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.). (2004). *La narrativité contemporaine au Québec. 2 : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval.

HÉBERT, Lorraine. (1977). Pour une définition de la création collective. *Jeu*, (6), été-automne, p. 38-46.

- HUBERT, Marie-Claude. (2005). *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- LAFON, Dominique. (1992). Entre Cassandre et Clytemnestre: le théâtre québécois 1970-1990. *Theater Research International*, 17(3), p. 236-245.
- LARRUE, Jean-Marc. (2001). La création collective au Québec. Dominique LAFON (dir.). *Le théâtre québécois 1975-1995*. Ottawa : Fides, p. 151-177.
- PAVIS, Patrice. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- PAVIS, Patrice. (2002). *Le théâtre contemporain : Analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris : Armand Colin.
- ROBERT, Lucie. (1994). De l'insignifiance et de quelques bijoux. *Voix et Images*, (58), automne, p. 223-231.
- ROBERT, Lucie. (1985). Dramaturgie: la passion du dialogue. *Voix et Images*, 11(1), automne, p. 140-141.
- ROBERT, Lucie. (2000). Faire vivre l'espace. *Voix et Images*, (75), p. 592-599. <http://id.erudit.org/iderudit/201508ar>
- ROBERT, Lucie (1995), La théâtralité fragmentée. *Voix et Images*, no 60, printemps, p.721-730.
- ROY, Lise. (1980). *La création collective vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires*. Sherbrooke : Presses étudiantes du CEGEP de Sherbrooke.
- ROY, Irène. (2004). Du texte en "soi" au texte "soi". Chantal HEBERT et Irène PERELLI-CONTAS (dir.). *La narrativité contemporaine au Québec 2 : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Saint-Nicolas : Presses de l'Université Laval, p. 25-42.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Nathan/HER.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (2004). *Jeux de rêve et autres détours*. Paris : Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (1981). *L'avenir du drame*. Lausanne : Éditions de l'Aire.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir. publ.). 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris : Circé.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (1989). *Théâtres intimes*. Paris : Actes Sud.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (1995). *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen : Médiannes.

TREMBLAY, Larry. (1993). *Le Crâne des Théâtres*. Ottawa : Leméac. 135 p.

VINAVER, Michel. (1982). *Écrits sur le théâtre*. Lausanne : Éditions de l'Aire.

VINAVER, Michel (dir.). (1993). *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris : Babel.

WINNICOTT, D.W. (1975). *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.